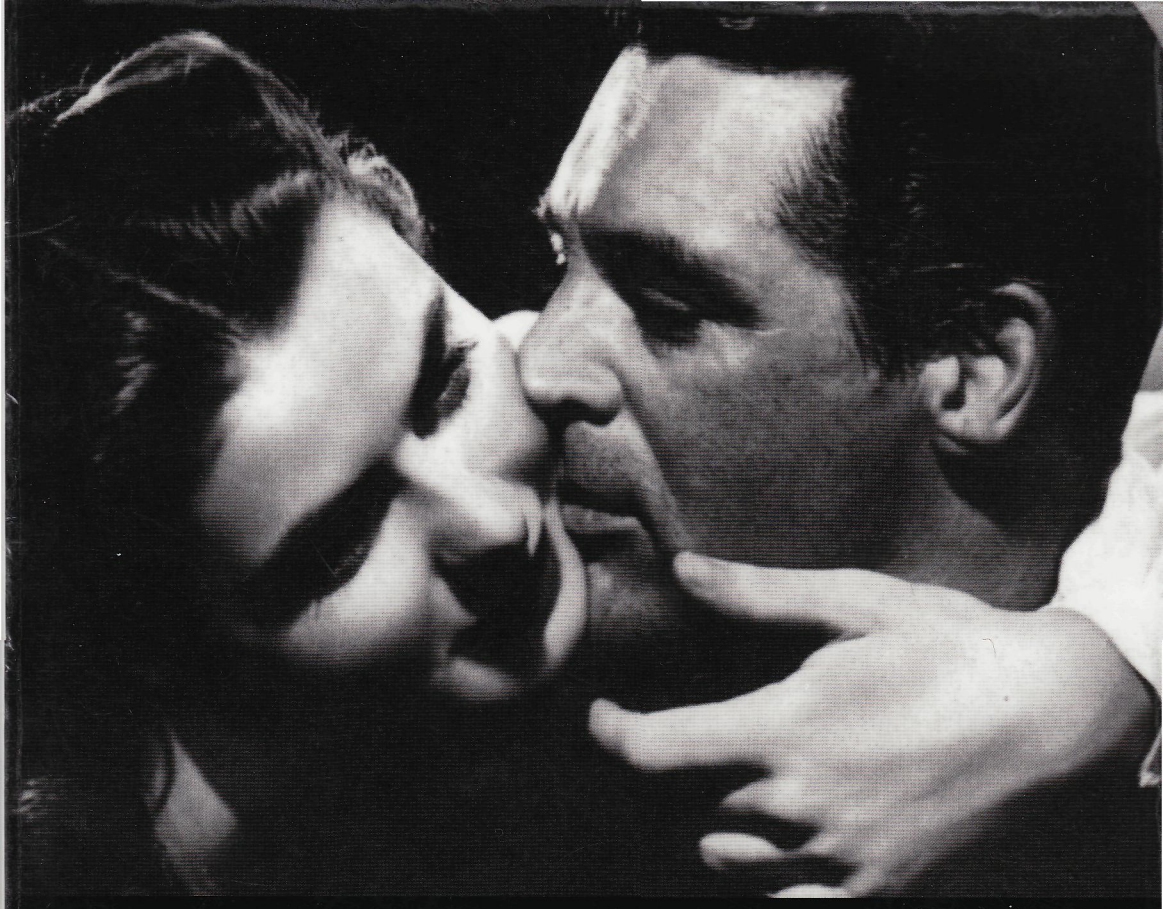

Teoría y crítica del cine

Avatares de una cinefilia. André Bazin, Jacques Rivette, Serge Daney, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Alain Bergala, Michel Chion. Antoine de Baecque (compilador). Paidós Comunicación 161 Cine

Pequeña antología de Cahiers du Cinéma 3

Teoría y crítica del cine

Paidós Comunicación **Cine**
Colección dirigida por Josep Lluís Fecé

Últimos libros publicados

73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. VV. AA. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*
128. J. M. Català - *La puesta en imágenes*
129. C. Metz - *El significante imaginario*
130. E. Shohat y R. Stam - *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*
131. G. de Lucas - *Vida secreta de las sombras*
133. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), vol. I*
134. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), vol. II*
139. A. Darley - *Cultura visual digital*
145. A. de Baecque (comp.) - *La política de los autores*
146. H. A. Giroux - *Cine y entretenimiento*
149. L. Tirard - *Lecciones de cine*
151. AA. VV. - *El principio del fin*
152. V. J. Benet - *La cultura del cine*
155. J. Aumont - *Las teorías de los cineastas*
156. A. de Baecque y Charles Tesson (comps.) - *Una cinefilia a contracorriente*
159. J. Rancière - *La fábula cinematográfica*
161. A. de Baecque (comp.) - *Teoría y crítica del cine*

Antoine de Baecque (compilador)
con la colaboración de Gabrielle Lucantonio

Teoría y crítica del cine

Avatares de una cinefilia

Edición a cargo de Josep Lluís Fecé

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Los textos del presente volumen se han extraído de:
Critique et Cinéphilie, publicado en francés, en 2001, por Cahiers du cinéma, París
© 2001 Cahiers du cinéma;
Théories du cinéma, publicado en francés, en 2001, por Cahiers du cinéma, París
© 2001 Cahiers du cinéma

Traducción de Mariana Miracle
Introducción de Josep Lluís Fecé y Cristina Pujol

Cubierta de Mario Eskenazi

Esta obra se benefició del P. A. P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2005 de la traducción, Mariana Miracle
© 2005 de la introducción, Josep Lluís Fecé y Cristina Pujol
© 2005 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1721-5
Depósito legal: B-11.129/2005

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Presentación de la serie, *Josep Lluís Fecé* 11

Prólogo: a propósito del amor, *Josep Lluís Fecé* y *Cristina Pujol* 17

LA TEORÍA

Presentación, *Antoine de Baecque* 29

El montaje, mi hermosa inquietud, *Jean-Luc Godard* 33

De la abyección, *Jacques Rivette* 36

Entrevista con Roland Barthes, *Michel Delahaye y Jacques Rivette* 39

La sutura, *Jean-Pierre Oudart* 52

La pantalla del fantasma, *Pascal Bonitzer* 69

A propósito de, sobre y bajo la comunicación, *Gilles Deleuze* 73

Lo que está fuera del cuadro lo decide todo, *Jean Narboni* . 83

Flores intempestivas, *Jacques Rancière* 95

Desencuadres, *Pascal Bonitzer* 100

El sexo frío, *Yann Lardeau* 107

De una cierta manera, *Alain Bergala* 125

Revolución suave... y duro estancamiento, *Michel Chion* . . 133

Los asesinos de la imagen, *Thierry Jousse* 148

El Titanic no sólo se fue a pique, *Jean-Marc Lalanne* 155

De manera que todo comunica, *Stéphane Bouquet* 160

El ruido del pueblo, la imagen del arte, *Jacques Rancière* . 170

Futuro(s) del cine. Entrevista con Jean-Luc Godard, *Emmanuel Burdeau y Charles Tesson* 176

LA CRÍTICA

Presentación, *Antoine de Baecque* 205

Editorial, *Jacques Doniol-Valcroze* 209

¿Cómo se puede ser hitchcok-hawksiano?, *André Bazin* . . 211

Las manchas solares, *Fereydoun Hoveyda* 214

El arte de amar, *Jean Douchet* 229

Ver de nuevo *Verdoux*, *Jacques Rivette* 236

La función crítica, *Serge Daney* 239

Contra la nueva cinefilia, *Louis Skorecki* 257

Retornos de cinefilia, *Antoine de Baecque* 282

El deporte en la televisión, *Serge Daney* 294

Los dandys del cable, *Thierry Jousse* 298

Justicia para James Bond, *Nicolas Saada* 302

Wim's movie, *Serge Daney* 305

El punto crítico. Mesa redonda con Olivier Assayas, Alain Bergala, Serge Daney y Serge Toubiana 313

Les Grandes Marches, *Jean-Claude Biette* 338

La cara oculta de la crítica, *Emmanuel Burdeau* 345

En torno a la carta fantasma, *Charles Tesson* 349

Presentación de la serie

La edición española de *La petite anthologie des Cahiers du cinéma* consta de cuatro volúmenes que contienen gran parte de los textos que seleccionó Antoine de Baecque para la edición original francesa. Buena parte de los textos de esta antología —críticas, ensayos, conversaciones o mesas redondas— pertenecen no sólo a la rica historia de *Cahiers,* sino también a la de la crítica y teoría del cine, pues varias generaciones de críticos y teóricos de todo el mundo han construido su cinefilia y pensamiento tanto *a favor* como *en contra* de esos textos. Ninguno de ellos ha podido evitar alguna referencia, por ejemplo, a la «política de los autores» o a los presupuestos teóricos de la tradición semiótico-marxista-psicoanalítica que encontró un importante hueco durante la década de los setenta y la primera mitad de los años ochenta en las páginas de la revista. Y aunque recientemente los *film studies* hayan revisado y cuestionado dichos postulados, numerosos académicos franceses, españoles y latinoamericanos se reclaman herederos de dicha tradición teoricoanalítica y la siguen utilizando en sus análisis, ensayos o cursos.

Los volúmenes de esta antología no siguen un orden estrictamente cronológico; responden más bien a los principales ejes temáticos que ilustran las ideas clave de la revista en sus ya más de cincuenta

años de vida: el culto del autor cinematográfico, la defensa del cine norteamericano, sus posiciones —siempre polémicas— respecto al cine francés o sus opciones teóricas. Puede decirse que los nueve volúmenes de la versión original francesa se ocupan de dos realidades al mismo tiempo distintas y complementarias: una realidad histórica y otra teórica. Entre los primeros, aquellos que permiten seguir las distintas etapas por las que ha atravesado la revista, etapas que el propio De Baecque explicó en su fundamental *Histoire d'une revue:* la defensa del cine norteamericano, la política de los autores, el cine francés, los nuevos cines. Entre los segundos, aquellos que contienen algunos de los textos sin los cuales no es posible entender eso que llamamos teoría del cine.[1]

Al igual que la antología realizada por De Baecque, la nuestra no sigue un orden estrictamente cronológico, aunque cada volumen contiene textos que van desde 1951 hasta los años 1999 o 2000. Varias generaciones de cinéfilos, críticos e investigadores han acompañado sus debates, polémicas y estudios con los artículos de *Cahiers*; en numerosas ocasiones el centro de la polémica era alguno de los textos de la revista, pues muchas de esas generaciones leían la revista, en ocasiones para estar en contra. En España, por ejemplo, algunas de las revistas de cine en que se formaron buena parte de los críticos en activo (e incluso cineastas) tuvieron como uno de sus modelos si no a *Cahiers*, sí al menos a los textos de sus redactores y colaboradores: *Film Ideal, Contracampo* o *Casablanca.* Para bien o para mal, el *canon* a partir del cual se forma a los numerosos estudiantes de cine o de comunicación audiovisual tiene su origen, al menos en buena parte, en lo que se podría denominar «gusto *Cahiers*». Y aunque en nuestros días ninguno (o pocos) de esos estudiantes discuta la «autoría» de Hitchcock, Welles o Fritz Lang, probablemente desconozca que hace cincuenta años calificar a esos directores de «artistas» fuese todo un escándalo.

Las cinefilias surgidas a partir de los años ochenta, las de la televisión, el *pop-rock*, el vídeo y el ordenador, han construido otros marcos de referencia, sus «autores» lo son por otros motivos. El cine, y su industria, también ha cambiado, y las revistas especializadas se asemejan cada vez más a la prensa del corazón o, por el contrario, se re-

1. DE BAECQUE, A., *Histoire d'une revue. 1. À l'assaut du cinéma (1951-1959),* París, Cahiers du cinéma, 1991; *Histoire d'une revue. 2. Cinéma, tours détours (1959-1981),* París, Cahiers du cinéma, 1991.

fugian en una cinefilia trasnochada empeñada en ver el cine como lo que *fue* en lugar de lo que *es*. Y lo que es, a mi juicio, más importante: el mercado y la actualidad han acabado por imponerse al gusto. Las revistas especializadas no *optan* por determinados filmes o cineastas, *informan*. De ese modo, el cine aparece, desde la plataforma de esas revistas, como un objeto sin fisuras; las únicas diferencias o particularidades vendrían establecidas por el *hit parade* o los resultados en taquilla convertidos, a veces a su pesar, en verdaderas marcas de referencia para los críticos. En ese contexto, el único refugio para esa cinefilia, digamos exigente, son las publicaciones académicas, a veces más preocupadas por defender y prestigiar sus opciones teóricas que por el objeto que pretenden estudiar. Así, revistas como *Cahiers du cinéma* son una excepción, pues pocas consiguen combinar *información, gusto* y *reflexión*. Desde luego, no existe, que yo sepa, ninguna publicación en lengua castellana con esas características.

Aunque muchos de los textos que figuran en esta antología han sido citados y analizados en numerosas historias de las teorías del cine,[2] en general las actuales generaciones de cinéfilos (más familiarizadas con el inglés que con el francés) no han tenido la oportunidad de acceder a los textos originales. Por ese motivo, nos pareció oportuno comenzar la edición en castellano por el volumen que agrupa los textos originales que dieron forma a la idea crítica más célebre de la historia del cine: la *política de los autores*. Las críticas contenidas en aquel primer volumen se complementan con las entrevistas publicadas inicialmente en 1972 en Francia en *La politique des auteurs* y que más tarde fueron incorporadas a *La petite anthologie*.[3]

2. Véase CASETTI, F., *Teorías del cine,* Madrid, Cátedra, 1994; HEREDERO, C. F., y MONTERDE, J. E., *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad,* Gijón-Valencia, Festival Internacional de Cine-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003; STAM, R., BURGOYNE, R., y FLITTERMAN-LEWIS, S., *Nuevos conceptos de la teoría del cine,* Barcelona, Paidós, 1999; STAM, R., *Teorías del cine. Una introducción,* Barcelona, Paidós, 2001.

3. Véase la edición en castellano de dicho volumen, *La política de los autores. Las entrevistas,* Barcelona, Paidós, 2003. En esa edición no se incluyen las entrevistas con Rossellini (en ROSSELLINI, R., *El cine revelado,* Barcelona, Paidós, 2000), con Dreyer (en DREYER, C. T., *Reflexiones sobre mi oficio,* Barcelona, Paidós, 1999), con Antonioni (en ANTONIONI, M., *Para mí, hacer una película es vivir,* Barcelona, Paidós, 2002) o con Orson Welles (en BAZIN, A., *Orson Welles,* Barcelona, Paidós, 2003).

Desde los primeros números, *Cahiers du cinéma* se caracteriza por su defensa del cine norteamericano de la época de los estudios, hasta las transformaciones económicas, tecnológicas y estéticas de dicho sistema (eso que la crítica y teoría anglosajona denomina el «Nuevo Hollywood»). Del mismo modo, su posición respecto al cine francés ha sido siempre polémica, desde su crítica a la *qualité* francesa, el «cine de papá», hasta la renovación que supuso la Nouvelle Vague. Aunque el lector de esta antología no esté especialmente interesado en el cine francés, los textos seleccionados ilustran cómo unos cambios generacionales pueden conducir a la transformación de una cinematografía nacional. No olvidemos que la Nouvelle Vague sirvió de modelo a otras *nuevas olas* surgidas en Europa, Latinoamérica y Asia. Así, el segundo volumen recoge críticas y debates sobre las cinematografías norteamericana y francesa, incluyendo algunos textos imprescindibles, así como las críticas de los primeros trabajos de los cineastas de la Nouvelle Vague: Chabrol, Truffaut, Godard o Rohmer.[4]

Aunque no pueda decirse que *Cahiers* haya sido una revista estrictamente teórica, no cabe duda de que gran parte de lo que hoy en día se conoce como «teoría del cine» encontró un lugar entre sus páginas; desde entrevistas con algunas de las referencias intelectuales del momento (Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss o Jacques Derrida) hasta textos sin los cuales es imposible entender dicha teoría. Desde el primer número hasta la actualidad, *Cahiers* ha dedicado una atención preferente a la reflexión sobre la función crítica; esa autoconciencia crítica queda reflejada en los volúmenes *Théories du cinéma* y *Critique et cinéphilie*. Este tercer volumen agrupa textos procedentes de los citados anteriormente e incluye, entre otros, reflexiones sobre la crítica del propio André Bazin o ensayos teóricos como «La suture» o «Décadrages».

A partir de la segunda mitad de los años setenta, *Cahiers* llevó a cabo una nueva revisión de su «política de los autores» que condujo al descubrimiento del «Tercer cine» y de los nuevos cines europeos y

4. Como complemento a esas críticas, véase *La Nouvelle Vague,* Barcelona, Paidós, 2003. Igualmente, uno de los artículos más influyentes de la primera época de *Cahiers* y que, de alguna forma, representa la polémica línea de la revista hacia el cine francés, «Una cierta tendencia del cine francés», no aparece en esta antología. El artículo de François Truffaut se incluye en TRUFFAUT, F., *El placer de la mirada,* Barcelona, Paidós, 1999.

asiáticos, especialmente del cine japonés. Desde entonces, la revista ha mostrado un especial interés por las cinematografías mal llamadas «periféricas»: imprescindibles son, por ejemplo, los diversos números especiales dedicados a los cines asiáticos o a cineastas como Youssef Chahine. Así, el cuarto y último volumen de la antología contiene artículos publicados en los volúmenes VIII y IX de la edición original francesa, *Nouveaux Cinémas, Nouvelle Critique* y *L'État du monde du cinéma*, referidos, por ejemplo, a las cinematografías italiana, brasileña y japonesa de la década de los setenta y a títulos recientes del cine japonés o coreano.

JOSEP LLUÍS FECÉ

Prólogo: a propósito del amor

Josep Lluís Fecé y Cristina Pujol

A los estudiantes de Teoría y crítica de cine
y de televisión de la Facultat de Ciències
de la Comunicació Blanquerna de la Universitat
Ramon Llull de Barcelona (1997-2003)

I (por Josep Lluís Fecé)

Pertenezco a una generación en fuga, la que descubrió el cine en vísperas de la desaparición de las salas: cines de barrio transformados en garajes o en tiendas, salas de cineclubes abandonadas en beneficio de la pequeña pantalla, salas de arte y ensayo en plena reestructuración. Sin embargo, enseguida supe que esa vida organizada alrededor de las películas, la cinefilia, existía. Pero estoy hablando de finales de los setenta y ya no le quedaba demasiados años de vida. La palabra «cinefilia», hasta entonces utilizada sin cesar, designaba un amor y una práctica irremediablemente pretéritos. Mi generación no podía reinventar ese amor: los «autores» ya estaban consagrados, los artículos escritos, las entrevistas grabadas, los filmes vistos, a veces por televisión. Todo había sucedido antes.

Antes de continuar, debo confesar que el párrafo anterior pertenece a la introducción que Antoine de Baecque, el compilador de esta *Pequeña antología de Cahiers du Cinéma,* escribió para *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968).*[1] Decidí no entrecomillarlo —como hubiera sido correcto— porque me identifica plenamente y también porque había decidido comenzar este prólogo con una experiencia personal que definiera mi cinefilia. De Baecque y yo pertenecemos a la misma generación y aunque en España, a diferencia de Francia, salíamos de cuarenta años de dictadura, reconozco esa sensación de haber llegado tarde a muchas cosas: al cine o a los «clásicos» de la música popular, por ejemplo. A finales de los setenta, un joven barcelonés aficionado al cine asistía también al declive de los cineclubes y de los cines de barrio pero, a diferencia del joven francés, no tenía plena conciencia de que la cinefilia era ya algo del pasado, quizá porque en aquellos años de incipiente democracia estábamos obsesionados con recuperar el tiempo perdido, mejor dicho, arrebatado.

A pesar de que la dictadura condicionó en mayor o menor medida la vida de otras generaciones anteriores a la mía, no pudo impedir el desarrollo de diversas cinefilias; a mediados de los setenta, desaparecidas publicaciones como *Nuestro cine* y *Film Ideal*, los jóvenes cinéfilos leíamos básicamente *Fotogramas* y *Dirigido por...* y más adelante *Cinema 2002, Contracampo* o *Casablanca,* contando también que publicaciones contraculturales (*Ajoblanco* o *Viejo Topo*) o centradas en la música rock (*Vibraciones*) dedicaban algunas de sus páginas al cine. En definitiva, a finales de los setenta y principios de los ochenta convivían varias generaciones de cinéfilos: los mayores habían conocido los cines de barrio y los cineclubes, se formaron con los clásicos norteamericanos o el neorrealismo italiano y, algunos de ellos, consiguieron pasar a la dirección; las generaciones posteriores vimos esos clásicos con las gafas del estructuralismo, vivimos los últimos coletazos del *underground* norteamericano o construimos nuestras particulares filmotecas gracias al vídeo y a la televisión. En cualquier caso, si esas generaciones tienen algún punto en común es el lugar de referencia de sus cinefilias: Francia.

Hablo de cinefilias en plural, convencido de que cada generación tiene su cine, el de su época, y también una forma peculiar de apro-

1. París, Fayard, 2003.

piarse de las películas del pasado. Cada generación ha amado el cine a su modo. Recuerdo que a principios de los años noventa, cuando trabajaba como crítico, escribí un texto sobre *Batman* en el que califiqué a su director de *barman* ya que su único mérito (para mí, defecto) consistió en haber elaborarado un *cocktail* a partir de las más variadas referencias cinematográficas; por supuesto, no pude encontrar en ese filme nada que, en mi opinión, remitiese a la *mirada de un autor.* En aquella época estaba convencido de que la autoría no podía provenir sino de una mirada, de un trabajo atravesado por la presencia de lo real; a diferencia de otros cinéfilos y colegas más jóvenes, no entendía la naturaleza de eso que hoy conocemos como *posmodernismo* y, por consiguiente, no acababa de aceptar que a partir del reciclaje de imágenes o de la hibridación de géneros fuera posible «mirar» críticamente el mundo contemporáneo.

Recuerdo también mi primera experiencia como profesor de Teoría y crítica de cine y de televisión y cómo llegué a clase armado de un programa de estricta ortodoxia baziniana que fue recibido con la más absoluta indiferencia por unos estudiantes, entre los que sin duda habría algún cinéfilo/a, cuya edad rondaría los 21 años. Tras numerosos e infructuosos intentos de encontrar un filme conocido por la mayoría del grupo, decidí preguntarles si recordaban una película (o varias) que les hubiera despertado su cinefilia. La respuesta fue, al menos para mí, sorprendente: *Dirty Dancing*. El contacto con otras generaciones más jóvenes me hizo comprender que la cinefilia no consiste en ese vago y universal «amor por el cine» que manifiestan, por ejemplo, José Luis Garci y sus contertulios de *Qué grande es el cine*, ni tiene necesariamente que ver con los gustos y referencias de buena parte de mis colegas universitarios, aquellos que nos hemos formado estableciendo una estrecha relación entre un determinado tipo de cine y un determinado tipo de teoría, marcada por la tríada marxismo, semiótica y psicoanálisis. La cinefilia es un objeto histórico concreto, podríamos aventurarnos a afirmar que localizado en un lugar concreto (París, Francia) y en un tiempo igualmente concreto (1944-1968). Por supuesto, existen y han existido otras cinefilias pero casi todas tienen, en mayor o menor medida, referencias francesas.[2]

2. Véase, por ejemplo, ROSENBAUM, J., *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2004. Entre las ex-

La cinefilia es ante todo una pasión o, como bien dice Carlos Losilla, «una cuestión de fe».[3] Pero es también una cultura, una manera de *vivir* el cine y también de hablar de él, de escribir sobre él; o, según De Baecque, una *ceremonia* e incluso una *contracultura* que «toma del *cursus honorum* universitario sus criterios de aprendizaje (la erudición, la acumulación de saberes) y de juicio (la escritura y el gusto por el clasicismo) y, de la militancia política, su compromiso (el fervor y la devoción), para transferirlo hacia otro universo de referencias (el amor por el cine)».[4] En definitiva y para simplificar: la cinefilia es una pasión que se manifiesta en un discurso. De Baecque habla de esa cultura en su país y la sitúa entre dos fechas, 1944 y 1968, pero ese último año es también un punto de referencia para comprender unos cambios —políticos, culturales y económicos— que no sólo afectan a Francia: «Una nueva era comienza, marcada por el compromiso político, la fragmentación del público y de los géneros [...]. Serán unas *cinefilias* —plurales, minoritarias y reinvidicativas— las que detentarán a partir de ese momento el amor por el cine [...]. Para algunos, la cinefilia clásica constituye un refugio, pero también de ahora en adelante se vivirá bajo el modo de la nostalgia, o de la melancolía —"la muerte del cine"».[5]

En nuestra opinión, si algo ha muerto no es el cine, sino un determinado tipo de cinefilia, aquella que Serge Daney, ese observador melancólico y lúcido de la cultura poscinéfila, centraba en el *encantamiento* (el placer, la fascinación), el *registro* (el trabajo del cineasta caracterizado por la irrupción o presencia de lo real, la ausencia de montaje) y, por último, la *proyección* (la cinefilia no puede existir más allá de la sala). A nadie (o casi nadie) se le escapa que el cine (y los espectadores) cambia(n); el *encantamiento* es de otra naturaleza, ya no se trata de un autor que invita al espectador a entrar en el filme, es este último quien decide ir hacia el filme pues en el cine actual ya no existen espectadores inocentes. En cuanto al *registro,* el cine con-

---

cepciones, WARSHOW, R., *The Inmediate Experience. Movies, comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture,* Cambridge, Harvard University Press.

3. LOSILLA, C. «Una cuestión de fe», prólogo de *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, «Pequeña antología de Cahiers du Cinéma» 2, Barcelona, Paidós, 2004.

4. *Op. cit.*, pág. 14

5. *Op. cit.*, pág. 364.

temporáneo ya no cree en la posibilidad de *mirar* el mundo; en la era de su madurez, el cine no cree en la posibilidad de captar el mundo a través de la cámara, se interesa más bien por las imágenes de ese mundo, trabaja a partir de imágenes ya construidas. Por último, la *proyección*: la sala de cine ya no es el lugar sagrado de la cinefilia; la televisión, la publicidad y los videojuegos han invadido el universo de la imagen. La pantalla de las salas coexiste con otras que no funcionan mediante la lógica de la proyección, sino las de la emisión o transmisión: pantallas portátiles, individuales, que comportan ceremonias o rituales completamente diferentes a los de la cinefilia.

Los cinéfilos de distintas generaciones podemos intentar comprender esas mutaciones, colocarnos del lado de los resistentes aun sabiendo que el mundo debe verse hoy a través de lo *audiovisual.* Algo que no resulta nada fácil, pues obliga a situarse ante las mutaciones del cine con perspectivas del pasado: así, conocimos, algunos más que otros, lo que el cine *fue*; más tarde, intentamos colocarnos en el lugar del «nuevo espectador» y, finalmente, hemos pasado a formar parte, algunos más que otros, de los consumidores (devoradores) de DVDs. Por supuesto, existe todavía la posibilidad de enrocarse en un reducto más tranquilo y sosegado: la nostalgia. Y desde ahí, negar las evidencias, como lo hacen, por ejemplo, José Luis Garci y sus amigos tertulianos de *Qué grande es el cine*, revistas como *Nickel Odeón*[6] o ese entrañable (aunque inútil) programa de cine emitido a través de Radio Círculo de Madrid que analiza «los últimos estrenos de la cartelera a la luz del cine clásico».

II (por Cristina Pujol)

En el prólogo al segundo volumen de esta «Pequeña antología», *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Carlos Losilla se refería a la cinefilia como «una cuestión de fe». En él, hacía un repaso de la cartografía clásica de la historia del cine para poner en evidencia el carácter de «construcción» de esa historia, poniendo el acento en el fuerte componente mítico (en algunos casos, místico) de esa narración historiográfica. La cinefilia,

6. Véanse los números dedicados a *La cinefilia,* verano de 1998, nº 11, y a *La crítica,* verano de 2002, nº 23.

pues, sería el resultado del amor incondicional a un arte, el cine, que permitía el acercamiento a una realidad para luego trascenderla. La llegada a esa trascendencia pasaba por la palabra: los debates, escritos y críticas que conformaron el relato de lo que hoy se conoce como Historia del Cine.

La conclusión a la que llega Losilla es, francamente, lógica: «Yo sigo aferrado a mi historia. Quiero seguir perteneciendo a esa historia. De hecho, es la única historia a la que quiero pertenecer. Un relato, aunque sea inventado, es siempre la preservación de una identidad, y hay que seguirlo hasta el final si uno no se quiere perder. Así pues, incluso para los ateos, todo es una cuestión de fe».[7]

Me llama la atención esta afirmación porque es tan inusual como sencilla y sincera. Es lo que hay. Puesto que se trata de una opción personal tan lícita y autoconsciente, no voy a ser yo quien discuta semejante elección. De hecho, para alguien de mi generación son de agradecer este tipo de reflexiones porque permiten pensar la historia del cine en su contexto de construcción, abren una vía por la que podemos relativizar lo que se nos suele enseñar como un dogma científico e irrefutable, sin fisuras, cuando de lo que se trata es más bien de una forma de cinefilia. Una de tantas.

Josep Lluís Fecé ha planteado más arriba cómo su generación se encontró ya, en el momento de su iniciación cinéfila, con la historia contada. La toma de conciencia cinéfila y la sensación de derrota fueron todo uno. Ante semejante panorama, sólo quedaban dos opciones: salvarse o morir. Puesto que el cine estaba al borde de un abismo insondable, el advenimiento de la era audiovisual, la opción natural fue subirse al carro de la Historia, la que se escribe con mayúsculas fuera de las salas de cine, pero también a la historia de aquella narración cinéfila, cerrando filas en torno a ella. Los tiempos podían contaminarla y, en esa época, los tiempos no molaban. Había que cambiarlos (en España, desde luego, había motivos de sobra para ello). Y el cine iba a formar parte de la lucha: la semiótica, el psicoanálisis y el marxismo permitirían contestar con la razón lo que la cinefilia había construido a fuerza de fe.

Pasado el tiempo y perdida o diluida la batalla, el cine se desvaneció en el abanico multiforme de la posmodernidad. ¿Y los cinéfilos? Pues, como dice Losilla, siguen aferrados a su historia, la que se

7. LOSILLA, C., *op. cit.*, pág. 28.

han construido y a la que pertenecen, como signo de una identidad formada en unos tiempos que ya no son los de ahora. De todas formas, estos cinéfilos han tenido suerte porque esa historia que nos cuenta Losilla en su prólogo no se escucha únicamente allí: desde las universidades, escuelas de cine, filmotecas, instituciones culturales, festivales de cine; como programadores de televisión, periodistas o críticos; como directores de revistas, periódicos o editoriales, los cinéfilos siguen contando *su* historia desde prácticamente todas las tribunas públicas (y privadas) dedicadas al cine. Nos la cuentan a *nosotros*, hijos de su derrota, encarnaciones de una barbarie que hubiesen preferido evitar.

Digo esto porque, habiendo visto mis primeras películas como adolescente a finales de los años ochenta, mi iniciación cinéfila tuvo lugar en la universidad, ya entrados los noventa. ¿Revistas? *Dirigido* (sin «por...») y *Fotogramas*. ¿Contracultura? La de la televisión y el botellón. ¿Películas? De todo un poco... más bien poco. ¿Ir sola al cine? Ni de broma, qué vergüenza... Cuando por fin llegué a la universidad dispuesta a poner orden a ese caos de inquietudes, me di cuenta de que la historia que nos contaban no tenía ninguna relación con nuestra experiencia del mundo (ni, por tanto, del cine). Seguramente los universitarios españoles de los años setenta se encontraron con un panorama muy similar, pero hay una gran diferencia: ellos prescindieron de sus mayores, construyeron su cinefilia y la llevaron a su realidad, la de la militancia política. Decidieron contar la historia a su manera, uniendo cine y teoría, en perfecta comunión con las problemáticas que marcaron su tiempo. Vivieron su cinefilia en presente.

Nosotros todavía no hemos matado al padre. Es más, ni siquiera nos hemos planteado hacerlo porque el cine que nos enseñan en las universidades nos gusta, porque los ciclos que vemos en la filmoteca son los que queremos ver, porque la causa perdida que nos cuentan nuestros profesores es la que queremos vivir. En el fondo, estamos viviendo de prestado una cinefilia que no nos pertenece porque forma parte del pasado.

El problema adquiere forma de disfunción cuando resulta que pertenezco a una generación que no encuentra un hueco por el que asomarse al mundo. Si Fecé ha relatado su experiencia como crítico cinematográfico a los 20 años para luego, a los 30, incorporarse a la universidad, el balance es de prácticamente treinta años en activo, con sus más y sus menos. Ahora mismo, en cambio, un joven de 30 años

apenas ha vislumbrado el mundo profesional. Su presencia es apenas un espectro en el espacio público contemporáneo, de forma que ve pasar su tiempo sin vivirlo porque no forma parte de él. Esto puede resultar paradójico en una época que idolatra a la juventud: los jóvenes copamos universidades, viajes *erasmus*, bares y discotecas, cines, bibliotecas, lugares de ocio; son numerosos los jóvenes directores de cine, músicos, cantantes, actores, escritores, pintores, informáticos, modelos... Todo lo nuevo es joven y todo lo joven vende.

Creo, sinceramente, que se trata de uno de los mayores espejismos que vive nuestra época. Semejante paradoja tiene como resultado un desapego generacional —y cinematográfico— a la realidad duramente criticado por las generaciones precedentes. Sin ir más lejos, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina trazaban hace poco un retrato de los jóvenes cineastas españoles en el que se ve un «deseo prioritario [...] por rodar, por hacer películas de factura bien acabada, por hacer un cine capaz de conectar con el público más amplio, pero no tanto —hablando en términos generales— por la necesidad de reflexionar explícitamente sobre algún tema o de desarrollar un discurso propio. "Ya no se hacen cosas porque te salgan de las vísceras o porque quieras cambiar el mundo", se lamentaba Chus Gutiérrez, y apuntaba con ello al corazón de una realidad compleja plenamente contemporánea».[8]

Quizá el origen de esta imposibilidad de pensar el mundo contemporáneo por parte de los nuevos directores pueda buscarse en su etapa de formación. En ese sentido, es curioso comprobar diariamente cómo la forma en que se enseña y se piensa el cine en la universidad apenas tiene relación con el presente. Mientras antes se pensaban *juntos* el cine y el mundo, ahora *únicamente* se nos enseña a pensar el cine. Del mundo se encargan otras áreas de conocimiento académicas. Como consecuencia de ello, el cine que se hacía en los años sesenta y setenta coincidía con su momento histórico, formaba parte (para bien o para mal) de su tiempo y tiene sentido visto desde esa perspectiva histórica. ¿Qué pasa con el de ahora? ¿No es sintomático que la mayor parte del cine que se hace en España se vea prácticamente incapacitado para hablar de (y en) su presente? ¿Y que, por ende, muchos críticos y estudiosos de cine sean también incapaces de enhebrar un

8. HEREDERO, C. F., y SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001,* Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, pág. 65.

discurso coherente sobre el cine contemporáneo, sin caer en los tópicos o lugares comunes más manidos?

Se dice que esta (no-) forma de articular el presente es una característica de la posmodernidad, que existe una nostalgia hacia las formas y narraciones del pasado que se conjuga en discursos cerrados en los que el momento histórico apenas tiene cabida. Estas tautologías discursivas no sólo se han adueñado de las formas audiovisuales: también participan de ellas muchos análisis y estudios que se ocupan de cartografiar sus redes referenciales. El problema de muchos de estos discursos —que, por otro lado, aciertan a la hora de situar las películas en su contexto— es que, al adentrarse en el complejo juego de la intertextualidad contemporánea, pierden también toda relación con la realidad.

Creo que es necesaria una vuelta a pensar el cine en relación al mundo. Recuperar la inocencia, encontrar la voz y el lenguaje de nuestro tiempo y quitarnos de encima los prejuicios y sinsabores de generaciones precedentes. Nos toca hablar de nosotros en voz alta y encontrar nuestro sitio en el mundo. Nuestra cinefilia. Porque, bien pensado, ¿no hicieron lo mismo los cinéfilos de la antigua escuela? ¿No basaron sus gustos y referencias cinematográficas en aspectos biográficos del tiempo que les tocó vivir?

En ese sentido, esta tercera entrega de la «Pequeña antología de Cahiers du Cinéma» puede contribuir a esclarecer algunos de los malentendidos y engaños sobre los que se ha construido un determinado pensamiento cinematográfico hegemónico, aquel que, paradójicamente, niega su cinefilia o bien la sitúa fuera del tiempo y de la Historia, en ese indefinido *amor por el cine*. Los textos que componen este volumen pertenecen a distintas cinefilias o, lo que es igual, a distintas épocas. Si la cinefilia es una forma determinada de ver, hablar y amar el cine, aquello que entendemos como crítica documenta esas formas, situándolas en su contexto histórico. Quizá la principal utilidad de estos pedazos de cinefilia que el lector tiene entre sus manos sea la de mostrar que lo que para unos es una cuestión de fe o una experiencia vital, otros lo han convertido en Historia del Cine.

La teoría

Presentación

Antoine de Baecque

«El cine es una idea que toma cuerpo tanto como una forma que permite pensar», escribe Jean-Luc Godard. Los *Cahiers du cinéma* siempre han resuelto suscitar y recopilar esos fulgores teóricos. En raras ocasiones la revista se ha decantado hacia la historia del arte, desconfiada tanto ante la erudición como ante la tradición; pero se ha apasionado, desde su nacimiento, por la reflexión estética y los escritos conceptuales sobre la naturaleza misma del cine. La figura fundadora de André Bazin es el principal pensador del cine como arte realista. La mayoría de los grandes textos teóricos de Bazin, reunidos por él mismo y después por Eric Rohmer en los cuatro volúmenes de *¿Qué es el cine?*, fueron ciertamente concebidos y escritos antes de que existieran los *Cahiers*, concretamente los que parten de películas neorrealistas o de experiencias documentales para definir la artología del cine.

Pero Bazin ha ejercido una influencia determinante, concretamente sobre un grupo de «discípulos» que escriben en los *Cahiers* con, en la mente y en la mirada, esa «impresión de realidad» que ordena el conjunto de la técnica cinematográfica y da sentido al arte del siglo XX. No resulta, pues, indiferente que las tres principales cuestiones teóricas planteadas, entre 1951 y 1956, por Eric Rohmer, Jacques Ri-

vette y Jean-Luc Godard, se deriven de los principios bazinianos. El primero, en «Vanité que la peinture» (nº 3), proclama la superioridad definitiva del cine en nombre de un realismo que es incluso el único en asumir y transmutarse en una forma espiritual. El segundo, en «L'âge des metteurs en scène» (nº 31), afirma la imposición de la forma y de la organización rigurosa que la ordena y la conduce: la puesta en escena. El tercero, en «El montaje, mi hermosa inquietud» (nº 65), hace del acercamiento entre dos imágenes, entre dos planos, la cuestión teórica más importante del momento, una clave conceptual que el cine ofrece al siglo para pensarse a sí mismo. Realismo, puesta en escena y montaje son desde entonces los tres pilares de la reflexión teórica de los *Cahiers du cinéma*.

Armados con esos tres conceptos, los redactores de la revista son capaces incluso de hacer que las películas hablen, y de proponer una moral del cine según la expresión de Jean-Luc Godard (retomando la de Luc Moullet, «la moral es una cuestión de *travellings*»), «los *travellings* son una cuestión de moral», lo que implica que toda cuestión teórica o estética sobre la naturaleza del cine se exprese también en términos morales. Filmar el mundo de manera realista, por ejemplo, es una moral en acción, lo que excluye manipulaciones, falsificaciones o incluso un exceso de artificios o de efectos: «el montaje está prohibido», lanza, pues, Bazin, admirando esa película en la que, en el mismo plano, Flaherty filma un saurio devorando una garza. Dirigir exige una moral: no hay que brindarlo todo a las extravagancias de la forma, y aún menos a la muerte absoluta que es el espacio del campo de exterminio: «¡Abyección!», truena Rivette frente a los planos estetizantes en *Kapo* (Kapo, 1960), de Gillo Pontecorvo. Pero esa moral cinematográfica no funciona como un interdicto: al contrario, estimula las experiencias y enriquece los conceptos, tal y como lo reconoce Roland Barthes, en un encuentro en el ámbito específico del cine con los dos «teóricos» más audaces del año 1963: Jacques Rivette y Michel Delahaye. Ese gusto por la teoría se convierte en una pasión, casi exclusiva, en los meses que siguen a Mayo del 68. Estructuralismo, semiología, marxismo, psicoanálisis: los principales redactores practican formas de «*raids* teóricos» en los principales ámbitos del pensamiento contemporáneo, haciendo por ejemplo incursión en los trabajos de Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault. La lectura de los *Cahiers* se hace más ardua, pero raramente la revista había alcanzado tal influencia, en particular internacional. Así, los textos

son ampliamente traducidos por las revistas italianas o en las universidades norteamericanas.

Sin embargo, los principales críticos-teóricos de *Cahiers*, Jean-Pierre Oudart, Pascal Bonitzer, Serge Daney o Jean Narboni, nunca se sentirán maestros del pensamiento. Se trata más bien de alimentarse de los demás, a través de la escucha, la lectura, la visión, antes que de recrear una forma original de escritura cinematográfica. En cambio, a veces esos maestros son invitados a escribir en la revista que, desde comienzos hasta finales de los años setenta, ve cómo aparecen en sus sumarios textos de Roland Barthes («Le troisième sens»), de Michel Foucault (sobre «L'image de marque»), Gilles Deleuze («las premisas de *La imagen-movimiento*»), Jacques Legendre, Daniel Sibony o Jacques Rancière (sobre la «fiction de gauche»). Esos *raids*, como sus implantaciones, han significado para los *Cahiers* una manera de estar presentes en su época, en el centro de las copiosas reflexiones del momento, experiencias a veces extremas del pensamiento, lo que Deleuze llamó certeramente «una revista muy poblada en el interior de sí misma».

En la historia teórica de los *Cahiers du cinéma*, el período siguiente es el de la reflexión sobre el manierismo, ordenada en torno a un conjunto de textos que en 1985 dejarán huella. Centrada de nuevo sobre cuestiones más formales que políticas o sociales, el «pensamiento *Cahiers*» inviste de nuevo los géneros (el fantástico, el de horror, el western, pero también la pornografía) y los parámetros esenciales de la composición de las películas (la imagen, el sonido, el plano, el montaje) para comprender cómo el cine se constituye también alrededor de la referencia, de la cita, de la reposición. «De una cierta manera», así es como Alain Bergala, maestro de obras de esas reflexiones cuya influencia fue considerable sobre los estudios cinematográficos, enuncia esas cuestiones de manera programática.

Las reflexiones de los últimos años, al no erigirse en términos de *línea*, son menos conocidas pero, sin embargo, el hilo teórico no ha sido cortado. Si hubiera que definirlas, o más bien circunscribir su campo de actividad, podríamos decir que todas giran alrededor de la cuestión de las relaciones del cine con el mundo contemporáneo. Su relación con la violencia («Los asesinos de la imagen», a partir de la película de Oliver Stone, *Asesinos natos* [Natural Born Killers, 1994], con la droga y los paraísos artificiales en la puesta en escena de la miseria del mundo («El ruido del pueblo, la imagen del arte», en torno a

Rosetta [Rosetta, 1998] y *L'Humanité* [1998]), o la circulación de las imágenes, de los dispositivos, de las ceremonias, de las instalaciones en el arte contemporáneo. Actualmente podemos decir que el cine sigue siendo, en los *Cahiers*, la mejor «caja de herramientas» donde encontrar unos instrumentos susceptibles de inventar y de formular una idea de nuestro tiempo.

El montaje, mi hermosa inquietud

Jean-Luc Godard

...Ya salvaremos eso en el montaje. Una máxima bien cierta en el caso de James Cruze, Griffith, Stroheim, pero que casi no lo fue en el de Murnau o Chaplin, y que se volvió irremediablemente falsa en todo el cine sonoro. ¿Por qué? Porque en una película como *Octubre* (Oktiabr, 1927) (y todavía más en *Que viva Mexico* [Da zdravstrouïet Mexcika, 1931]), el montaje es ante todo la *última palabra* del trabajo de dirección. No podemos separar el uno del otro sin correr peligro. Es como querer separar el ritmo de la melodía. *Elena y los hombres* (1956), al igual que *Mister Arkadin* (1955), representan un modelo de montaje porque cada una en su género constituye un modelo de dirección... El axioma «Salvaremos todo eso en el montaje» es, pues, típico de un productor. Lo máximo que aportará un montaje correctamente realizado de una película, por otro lado carente de interés, es precisamente, en primer lugar, la impresión de que ha habido un trabajo de dirección. Proporcionará de nuevo a lo *captado del natural* esa gracia efímera que tanto menosprecian el esnob y el amateur, o metamorfoseará el azar en destino. ¿Acaso existe mayor halago que la mayoría del público lo confunda, con razón, con el *découpage* de escenas?

Si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón. Prever está en la naturaleza de ambos; pero lo que uno busca prever en el es-

pacio, el otro lo busca en el tiempo. Pongamos que usted ve por la calle una joven que le gusta. Vacila entre seguirla o no. Un cuarto de segundo. ¿Cómo se expresa esa vacilación? La respuesta a la pregunta «¿Cómo abordarla?» la encontraremos en la dirección. Pero para hacer explícita esta otra «¿La amaré?», se verá forzado a atribuirle importancia a ese cuarto de segundo durante el cual nacen ambas preguntas. Es posible, pues, que ya no corresponda a la dirección propiamente dicha expresar con tanta exactitud como evidencia la duración de una idea, o su brusca aparición en el transcurso de la narración, sino que pase a manos del montaje. ¿Cuándo? Juegos de palabras aparte, cada vez que *la situación lo exija*, cuando en el interior de un plano un efecto de choque pida ser reemplazado por un arabesco, cuando en el paso de una escena a otra la continuidad profunda de la película imponga con un cambio de plano superponer la descripción de un personaje a la de la intriga. Gracias a este ejemplo podemos ver que hablar de dirección todavía significa hablar automáticamente de montaje. Cuando los efectos de montaje ganen en eficacia a los efectos de la dirección, la belleza de ésta se verá duplicada, con un encanto imprevisto que desvela los secretos a través de una operación análoga a la que, en matemáticas, consiste en *despejar* una incógnita.

Aquel que cede a la atracción del montaje cede también a la tentación del plano corto. ¿Cómo? Haciendo de la mirada la pieza clave de su juego. Enlazar con la mirada es casi la definición del montaje, su ambición suprema así como su sumisión a la dirección. Es hacer, en efecto, que resalte el alma por debajo de la mente, la pasión por detrás de la maquinación, hacer que prevalezca el corazón sobre la inteligencia destruyendo la noción de espacio en beneficio de la del tiempo. La famosa secuencia de los timbales en la nueva versión de *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew too much, 1956) es la mejor prueba de ello. Saber hasta dónde podemos hacer que dure una escena es ya hablar de montaje, del mismo modo que preocuparse por los *raccords* todavía forma parte de los problemas del rodaje. Es cierto que una película genialmente dirigida da la impresión de una continuidad ininterrumpida, pero una película genialmente montada da la impresión de haber suprimido cualquier trabajo de dirección. Desde un punto de vista cinematográfico, sobre el mismo tema, la batalla de *Alexander Nevski* (Alexandr Nevski, 1938) no le va a la zaga a la de *El navegante* (The Navigator, 1924). En definitiva, dar la impresión de la duración a través del movimiento, de un primer plano a

través de un plano general, sería uno de los objetivos de la dirección y, a la inversa, uno de los objetivos del montaje. Se improvisa, se inventa tanto ante la moviola como en el plató. Cortar un movimiento de cámara en cuatro fragmentos puede revelarse más eficaz que conservarlo tal y como ha sido rodado. En el caso de un intercambio de miradas, siguiendo con el ejemplo anterior, cuando se quiera expresar con un tono mordaz sólo podrá hacerse gracias a un hábil efecto de montaje. Cuando en *Un asunto tenebroso*, de Balzac, Peyrade y Corentin fuerzan la puerta del salón de Saint-Cygne, su primera mirada es para Laurence: «Te atraparemos, pequeña»—«No os diré nada». La orgullosa joven y los espías de Fouché intuyen con una sola mirada al más mortal de sus enemigos. Ese terrible intercambio de miradas tendrá más fuerza con la sobriedad de un simple plano-contraplano que con cualquier *travelling* o panorámica premeditada. De lo que se trata es de reflejar cuánto tiempo durará la lucha y después en qué terreno va a tener lugar. El montaje, en consecuencia, al mismo tiempo que la niega, anuncia y prepara la puesta en escena; el uno depende de la otra y viceversa. Dirigir es maquinar, y se dirá de una maquinación que está bien o mal montada.

De ahí que, del mismo modo que un director debe supervisar muy de cerca el montaje de su película, el montador debe también cambiar el olor a pegamento y a rollo de película por el calor de los focos. Si se paseara por el plató vería exactamente sobre qué se centra el interés de la escena, cuál es su punto más o menos álgido, qué es lo que incita a cambiar de plano, y con ello no cedería a la tentación de cortarlos sólo en función del *raccord* de movimiento, que es el abecé del montaje, lo admito, pero con la estricta condición de no utilizarlo de forma demasiado mecánica, como, por ejemplo, Marguerite Renoir, que a menudo da la impresión de cortar una escena cuando empieza a ponerse interesante. Una vez haya recorrido ese camino, el montador habrá dado entonces sus primeros pasos como cineasta.

(*Cahiers du cinéma*, nº 65, diciembre de 1956)

De la abyección

(*Kapo*, de Gillo Pontecorvo)

Jacques Rivette

Lo menos que se puede decir es que, cuando se acomete una película sobre un tema como éste (los campos de concentración), es difícil no proponer previamente ciertas cuestiones; pero todo transcurre como si, por incoherencia, necedad o cobardía, Pontecorvo hubiera decidido descuidar planteárselas.

Por ejemplo, la del realismo: por múltiples razones, de fácil comprensión, el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine, es aquí imposible; cualquier intento en este sentido será necesariamente *incompleto* («por lo tanto inmoral»), cualquier tentativa de reconstitución o de enmascaramiento irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del «espectáculo» denota *voyeurismo* y pornografía. El director se ve obligado a atenuar, para que aquello que se atreve a presentar como la «realidad» sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizá inconscientemente, de que, por supuesto, esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era *intolerable*, y que, si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma poco a poco parte de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno;

¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser *chocante*?

Entonces comprendemos que la fuerza de *Nuit et Brouillard* (1955) procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, *reales*, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a *Nuit et Brouillard*; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra.

Otra cosa: se ha citado en gran manera, por todas partes, y la mayoría de las veces de forma absurda, una frase de Moullet: *la moral es una cuestión de* travellings (o la versión de Godard: *los* travellings *son una cuestión de moral*). Se ha querido ver en ello el colmo del formalismo, cuando en realidad más bien podría criticarse su exceso «terrorista», por recurrir a la terminología paulhaniana. Obsérvese sin embargo en *Kapo* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio. Desde hace algunos meses nos están calentando la cabeza con los falsos problemas de la forma y del fondo, del realismo y de la magia, del guión y de la «puestaenescena», del actor libre o dominado y otras pamplinas. Digamos que podría ser que todos los temas nacen libres y en igualdad de derechos. Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas. Lo cual puede expresarse con la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores, o la pura y simple técnica, «indistintamente pero en la misma medida». Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interro-

gante en lo que se filma. Pero está claro que la duda es algo de lo que más carecen Pontecorvo y sus semejantes.

Hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es *al mismo tiempo*, y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables. Del mismo modo que no puede haber nada absoluto en la puesta en escena, ya que en lo absoluto no hay puesta en escena, el cine tampoco será nunca un «lenguaje»: las relaciones entre el signo y el significado no tienen ningún valor aquí, y no desembocan más que en herejías tan tristes como la pequeña *Zazie*. Toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico. ¿Por qué esta retórica sigue siendo tan querida por aquellos que se autodenominan «críticos de izquierdas»? Quizá es porque, al fin y al cabo, éstos son antes que nada unos irreductibles profesores, pero si desde siempre hemos detestado, por ejemplo, a Pudovkin, a De Sica, a Wyler, a Lizzani, y a los antiguos combatientes del IDHEC, es porque la materialización lógica de ese formalismo se llama Pontecorvo. Piensen lo que piensen los periodistas *express*, la historia del cine no vive una revolución cada ocho días. Ni la mecánica de un Losey, ni la experimentación neoyorquina le afectan en mayor medida que las olas de la playa a la paz de las profundidades. ¿Por qué? Porque unos no se plantean más que problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno. ¿Pero qué dicen más bien aquellos que realmente construyen la historia, los que también llamamos «hombres de arte»? Resnais confesará que, así como tal película de la semana le interesa en su calidad de espectador, sin embargo es ante Antonioni ante quien tiene el sentimiento de no ser más que un *amateur*. Sin duda Truffaut hablaría del mismo modo de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti; y así como Cézanne, contra la opinión de todos los periodistas y cronistas, fue impuesto paulatinamente por los pintores, también los cineastas impondrán a la historia a Murnau o Mizoguchi...

(*Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961)

Entrevista con Roland Barthes

Michel Delahaye y Jacques Rivette

Inauguramos con este espacio una serie de entrevistas con algunos testimonios destacados de la cultura contemporánea.

El cine se ha convertido en un hecho cultural igual que los demás, y todas las artes, todas las ideas deben tomarlo como referencia, tanto como él a ellas. En estas conversaciones, entre otras cosas, desearíamos tratar de recoger ese fenómeno de información recíproca, a veces evidente (no siempre son los mejores casos) y muchas veces difuso.

Esperamos poder situar el cine, siempre presente tanto en primer plano como en uno secundario, dentro de una perspectiva más amplia, lejos del olvido en el que a veces amenazan con hacerle caer el archivismo o la idolatría (aunque éstos también deben desempeñar su papel). Roland Barthes, autor del Degré zéro de l'écriture, *de* Mitologías, *de un* Michelet, *de* Sur Racine, *así como de numerosos y muy estimulantes artículos (dispersados hasta ahora en* Théâtre Populaire, Arguments, La Revue de Sociologie Française, Les Lettres Nouvelles, *etcétera, pero cuya recopilación esperamos en breve), fue el primero que descifró y comentó a Brecht en lengua francesa. Es él nuestro primer invitado de honor.*

Le damos las gracias por haber revisado atentamente el texto de esta conversación (recogida con un magnetófono).

¿Cómo integra usted el cine en su vida? ¿Lo considera como espectador, y como espectador crítico?

Quizá habría que partir de los hábitos cinematográficos, de la manera en la que el cine llega a nuestras vidas. En mi caso, yo no voy mucho al cine, apenas una vez por semana. En cuanto a la elección de las películas, en el fondo nunca se hace con total libertad. Sin duda me gustaría más ir al cine solo, porque para mí, el cine es una actividad completamente proyectiva; pero, a consecuencia de la vida social, muchas veces ocurre que vamos al cine acompañados de una o varias personas, y a partir de ese momento, la elección se convierte en algo, lo queramos o no, *comprometido*. Si yo escogiera de forma puramente espontánea, sería necesario que mi elección tuviera el carácter de una improvisación total, liberada de toda clase de imperativos culturales o cripto-culturales, guiada por las fuerzas más oscuras de mí mismo. El problema que se plantea en la vida del usuario del cine es que existe una especie de moral más o menos difusa de las películas que es necesario ver, los imperativos, por fuerza de origen cultural, que son bastante potentes cuando se pertenece a un medio cultural (aunque sólo fuera porque para ser libre hay que ir en contra de ellos). A veces, eso tiene cosas buenas, como suele ocurrir con todos los esnobismos. Siempre estamos de algún modo prestos a dialogar con esa especie de ley del gusto cinematográfico, que es probablemente tanto más poderosa como fresca resulta ser esa cultura cinematográfica. El cine ya no es algo primitivo. Ahora se distinguen en él fenómenos de clasicismo, de academicismo y de vanguardia, y nos encontramos situados, a través de la evolución misma de ese arte, en medio de un juego de valores. De manera que, cuando hago mi elección, las películas que *hay* que ver entran en conflicto con la idea de imprevisibilidad, de disponibilidad total que representa todavía el cine para mí, y, de manera más precisa, con películas que, espontáneamente, yo querría ver, pero que no son las películas seleccionadas por esa especie de cultura difusa que se está haciendo ahora.

¿Qué opina usted del nivel de esa cultura, todavía muy difusa, en lo que al cine se refiere?

Es una cultura difusa porque es confusa. Con ello quiero decir que en el cine existe una especie de entrecruzamiento posible de valores: los intelectuales se ponen a defender películas para el gran público y el cine comercial puede absorber muy deprisa películas de vanguar-

dia. Esa *aculturación* es propia de nuestra cultura de masas, pero tiene un ritmo diferente según los géneros; en el cine parece muy intensa; en literatura, los cotos son mucho más reservados. No creo que sea posible adherirse a la literatura contemporánea, la que hoy se produce, sin cierto conocimiento e incluso sin un conocimiento técnico, porque el ser de la literatura se ha introducido en su técnica. En resumidas cuentas, la situación cultural del cine es actualmente contradictoria: ha conseguido que se pongan en movimiento técnicas, de lo que se desprende una exigencia de cierto conocimiento, y un sentimiento de frustración si no se lo posee; pero su esencia no se encuentra en su técnica, al contrario que en la literatura: ¿se imaginan ustedes una *literatura-vérité*, análoga al *cine-vérité*? Con el lenguaje eso sería imposible, la verdad es imposible con el lenguaje.

Sin embargo, nos estamos refiriendo constantemente a la idea de un «lenguaje cinematográfico», como si la existencia y la definición de ese lenguaje estuvieran universalmente admitidas, ya sea que tomemos la palabra lenguaje en un sentido puramente retórico (por ejemplo, las convenciones estilísticas atribuidas al contrapicado o al travelling*), ya sea que lo tomemos en un sentido muy general, como relación de un significante y de un significado.*

En mi caso, consumo el cine conforme a un modo puramente proyectivo, y no como si fuera un analista, probablemente porque no he conseguido integrarlo en la esfera del lenguaje.

¿El cine no tiene, si no una imposibilidad, al menos una dificultad para entrar en esa esfera del lenguaje?

Podemos tratar de situar esa dificultad. Hasta ahora nos parece que el modelo de todos los lenguajes es la palabra, el lenguaje articulado. Ahora bien, ese lenguaje articulado es un *código*, utiliza un sistema de signos no-analógicos (y que, por consiguiente, pueden ser, y son, discontinuos). A la inversa, el cine se ofrece a primera vista como una expresión analógica de la realidad (y, además, continua); y una expresión analógica y continua, no sabemos por dónde cogerla para introducir, para iniciar en ella un análisis de tipo lingüístico. Por ejemplo, ¿cómo cortar (semánticamente), cómo hacer variar el sentido de una película, de un fragmento de película? Luego, si el crítico quisiera tratar el cine como un lenguaje, abandonando para ello la inflación metafórica del término, debería en primer lugar discernir si el

contenido fílmico contiene elementos que no son analógicos, o que son de una analogía deformada, o transpuesta, o codificada, provistos de una sistematización concreta de manera que podamos tratarlos como fragmentos de lenguaje. Nos hallamos ante problemas concretos de investigación, que aún no han sido abordados, que podrían serlo al principio con algo parecido a unos tests fílmicos, tras lo cual veríamos si es posible establecer una semántica, incluso parcial (sin duda parcial), de la película. Se trataría, aplicando para ello métodos estructuralistas, de aislar elementos fílmicos, de ver cómo son comprendidos, qué significados les corresponden en tal o tal caso y, haciéndolos variar, de ver en qué momento la variación del significante causa una variación del significado. Entonces habríamos realmente aislado, en la película, unas unidades lingüísticas, con las que después podríamos construir las «clases», los sistemas, las declinaciones.[1]

¿Eso no concuerda con ciertas experiencias realizadas al final del cine mudo, en un plano más empírico, principalmente por los soviéticos, y que no fueron muy concluyentes, salvo cuando esos elementos de lenguaje fueron retomados por Eisenstein dentro de la perspectiva de una poética? Pero cuando esas investigaciones permanecieron en el plano de la pura retórica, como en Pudovkin, fueron refutadas casi de inmediato: en el cine todo ocurre como si, desde el momento en que quisiéramos adelantar un punto de vista semiológico, éste fuera inmediatamente refutado.

De todos modos, si llegáramos a establecer una especie de semántica parcial sobre unos puntos precisos (es decir, para unos significados precisos), nos costaría en gran manera explicar por qué no toda la película está construida como una yuxtaposición de elementos discontinuos. Tropezaríamos entonces con el segundo problema, el de la discontinuidad de los signos, o de la continuidad de la expresión.

¿Pero llegaríamos a descubrir esas unidades lingüísticas, habríamos adelantado algo, puesto que no están hechas para ser percibidas como tales? La impregnación del significado en el espectador se realiza en otro nivel, de otra manera que en el lector.

1. Remitimos al lector, para su interés, a dos artículos de Roland Barthes: «L'imagination du signe» (*Arguments*, nº 27-28) y «L'activité structuraliste» (*Les lettres nouvelles*, nº 32).

Sin duda tenemos todavía una visión muy limitada de los fenómenos semánticos, y lo que en el fondo nos cuesta más entender es lo que podríamos llamar las grandes unidades significantes. Se presenta la misma dificultad en la lingüística, puesto que la estilística no ha avanzado mucho (existen estilísticas psicológicas pero todavía no estructurales). Probablemente la expresión cinematográfica también pertenece a ese orden de las grandes unidades significantes, correspondiente a unos significados globales, difusos, latentes, que no son de la misma categoría que los significados aislados y discontinuos del lenguaje articulado. Esta oposición entre una microsemántica y una macrosemántica constituiría quizá otra manera de considerar el cine como un lenguaje, abandonando el plano de la *denotación* (acabamos de ver que es bastante difícil abordar las unidades primarias, literales) para pasar al plano de la *connotación*, es decir, al de significados globales, difusos y, en cierta manera, secundarios. Podríamos en ese caso empezar inspirándonos en los modelos retóricos (y tampoco literalmente lingüísticos) aislados por Jakobson, que los dotó de una generalidad que era extensible al lenguaje articulado, y que él mismo aplicó, de paso, en el cine: estoy hablando de la metáfora y de la metonimia. La metáfora es el prototipo de todos los signos que pueden sustituirse los unos a los otros por similitud; la metonimia es el prototipo de todos los signos cuyo sentido se oculta porque entran en contigüidad, diríamos incluso en contagio. Por ejemplo, un calendario deshojándose es una metáfora. Podríamos caer en la tentación de decir que en el cine, todo montaje, es decir, toda contigüidad significante, es una metonimia, y, puesto que el cine es montaje, que el cine es un arte metonímico (al menos en estos momentos).

¿Pero el montaje no es, al mismo tiempo, un elemento inabarcable? Porque todo *se puede montar, desde un plano de un revólver de seis imágenes hasta un gigantesco movimiento de cámara de cinco minutos, mostrando trescientas personas y una treintena de acciones entrecruzadas; ahora bien, podemos montar esos dos planos uno tras otro; sin embargo, no estarán en el mismo plano...*

Creo que lo interesante sería ver si un procedimiento cinematográfico puede convertirse metodológicamente en una unidad significante; si los procedimientos de elaboración corresponden a unas unidades de lectura de la película. El sueño de cualquier crítico es poder definir un arte a través de su técnica.

Pero los procedimientos son todos ambiguos. Por ejemplo, la retórica clásica dice que el plano picado significa el aplastamiento; sin embargo, vemos doscientos casos (por lo menos) en los que el picado no tiene en absoluto ese sentido.

Esa ambigüedad es normal y no es ella la que embrolla nuestro problema. Los significantes son siempre ambiguos. El número de significados excede siempre al número de significantes: sin eso, no habría literatura, ni arte, ni historia, ni nada de lo que hace que el mundo se mueva. Lo que le da la fuerza a un significante no es su claridad, sino que sea percibido como significante, y yo añadiría: sea cual sea el sentido; no son las cosas, es el lugar de las cosas lo que cuenta. La relación del significante con el significado tiene mucha menos importancia que la organización de los significantes entre ellos. El plano picado ha podido significar el aplastamiento, pero sabemos que esa retórica está superada porque, precisamente, sentimos que está fundada en una relación de analogía entre «picar » y «aplastar», que nos parece inocente sobre todo en este momento, cuando una psicología de la «denegación» nos ha enseñado que podía establecerse una relación válida entre un contenido y la forma que parezca lo más «naturalmente» contraria. En ese despertar del sentido que provoca el plano picado, lo importante es el despertar, no el sentido.

Precisamente, tras un primer período «analógico», ¿en estos momentos el cine no está saliendo de ese segundo período de la antianalogía para proceder a un empleo más flexible, no codificado, de las «figuras de estilo»?

Pienso que si los problemas del simbolismo (porque la analogía pone en tela de juicio el cine simbólico) pierden algo de su nitidez, de su agudeza, es sobre todo porque entre las dos grandes vías lingüísticas indicadas por Jakobson, la metáfora y la metonimia, el cine parece, por el momento, haber escogido la vía metonímica, o, si lo prefieren, sintagmática, siendo el sintagma un fragmento extenso, organizado, actualizado de signos; en una palabra, un pedazo de relato. Es muy sorprendente que, contrariamente a una literatura donde «no ocurre nada» (cuyo prototipo sería *La educación sentimental*), el cine, incluso aquel que en un principio no parece ser un cine de masas, es un discurso en el que la historia, la anécdota, el argumento (con su consecuencia más importante, el *suspense*) nunca está ausente; incluso lo «rocambolesco», que es la categoría enfática, caricatural de lo anecdótico, no es in-

compatible con el mejor cine. En el cine, «ocurre alguna cosa», y ese hecho tiene de forma natural una analogía estrecha con la vía metonímica, sintagmática, de la que hablaba antes. Una «buena historia» es, en efecto, en términos de estructura, una serie lograda de *dispatchings* sintagmáticos: teniendo en cuenta tal situación (tal signo), ¿qué puede seguir después? Hay un número determinado de posibilidades, pero esas posibilidades tienen un número finito (es esa finitud, ese cierre de posibles lo que funda el análisis estructural), y eso hace que la elección del «siguiente» signo realizada por el director sea significante. El sentido es en efecto una libertad, pero una libertad vigilada (por la finitud de las posibilidades). Cada signo (cada «momento» del relato, de la película) no puede estar seguido más que de otros determinados signos, de otros determinados momentos. Esa operación que consiste en alargar, en el discurso, en el sintagma, un signo a través de otro signo (según un número finito, y a veces muy limitado, de posibilidades) se llama una *catálisis*. En la palabra, por ejemplo, sólo podemos catalizar el signo *perro* a través de un número pequeño de otros signos (ladra, duerme, come, muerde, corre, etcétera, pero no cose, vuela, barre, etcétera). El relato, el sintagma cinematográfico, también está sometido a unas reglas de catálisis, que el director practica sin duda empíricamente, pero que el crítico, el analista debería tratar de encontrar. Porque, naturalmente, cada *dispatching*, cada catálisis tiene su parte de responsabilidad en el sentido final de la obra.

La actitud del director, en la medida en que podemos juzgarlo, consiste en tener antes *una idea más o menos precisa del sentido, y encontrarla de nuevo* después *más o menos modificada. Mientras, está casi enteramente metido en un trabajo que se sitúa fuera de la preocupación del sentido final. El director fabrica unas pequeñas células sucesivas, guiado por... ¿Por qué? Justamente eso es lo que sería interesante determinar.*

Sólo puede ser guiado, de forma más o menos consciente, por su profunda ideología, por la opción que toma en el mundo; porque el sintagma es tan responsable del sentido como el propio signo, por ello el cine puede convertirse en un arte metonímico, y ya no simbólico, sin perder ni un ápice de su responsabilidad, bien al contrario. Recuerdo que, en *Théâtre Populaire*, Brecht nos había sugerido organizar unos intercambios (epistolares) entre él y unos jóvenes dramaturgos franceses para «trabajar» en el montaje de una obra imaginaria, es

decir, en una serie de situaciones, como si se tratara de una partida de ajedrez; uno habría avanzado una situación, el otro habría escogido la situación siguiente, y naturalmente (ahí radicaba el interés del «juego»), cada jugada se hubiese discutido en función del sentido final, es decir, según Brecht, de la responsabilidad ideológica. Pero resulta que no hay dramaturgos franceses. En cualquier caso, ustedes habrán observado que Brecht, un teórico perspicaz —y practicante— del *sentido*, tenía una conciencia muy firme del problema sintagmático. Todo ello parece demostrar que existen posibilidades de intercambio entre la lingüística y el cine, a condición de escoger una lingüística del sintagma antes que una lingüística del signo.

Quizá el estudio del cine como lenguaje nunca será perfectamente realizable; pero al mismo tiempo es necesario para evitar el peligro de disfrutar del cine como si se tratara de un objeto sin ningún sentido, como puro objeto de placer, de fascinación, completamente privado de todo fundamento y de toda significación. Ahora bien, el cine, lo queramos o no, siempre tiene un sentido. Así pues, siempre hay un elemento del lenguaje en juego...

Por supuesto, la obra siempre tiene un sentido; pero precisamente la ciencia del sentido, que actualmente está conociendo una promoción extraordinaria (gracias a una especie de esnobismo fecundo), paradójicamente nos enseña que el sentido, si puedo decirlo, no se halla encerrado en el significado; la relación entre significante y significado (es decir, el signo) aparece al principio como el fundamento mismo de toda reflexión «semiológica»; pero luego, se nos induce a tener una visión mucho más amplia del «sentido», no tan centrada en el significado (todo lo que hemos dicho del sintagma va en esa dirección); esta ampliación es posible gracias a la lingüística estructural, por supuesto, pero también a alguien como Lévi-Strauss, quien ha demostrado que el sentido (o más exactamente, el significante) es la categoría más elevada de lo inteligible. En el fondo, lo que nos interesa es lo *inteligible* humano. ¿Cómo manifiesta o se acerca el cine a las categorías, a las funciones, a la estructura de lo inteligible elaboradas por nuestra historia, por nuestra sociedad? Una «semiología» del cine podría responder a esta pregunta.

Sin duda es imposible hacer algo ininteligible.

Absolutamente. Todo tiene un sentido, incluso un sinsentido (que al

menos tiene el sentido secundario de ser un sinsentido). El sentido constituye para el hombre una tal fatalidad que, sobre todo hoy en día, el arte entendido como libertad no se ocupa en *fabricar* sentido sino que, al contrario, lo *suspende*, construye sentidos pero no los llena *del todo*.

Quizá podríamos poner un ejemplo: en la puesta en escena (teatral) de Brecht, hay elementos de lenguaje que no son, al principio, susceptibles de ser codificados.

Con respecto a ese problema del sentido, el caso de Brecht resulta bastante complicado. Por una parte tuvo, como ya he dicho antes, una conciencia aguda de las técnicas del sentido (lo que era muy original en relación con el marxismo, poco sensible a las responsabilidades de la forma). Brecht conocía en su totalidad la implicación de los significados más modestos, como el color de un traje o el sitio que debía ocupar un proyector; y ya saben ustedes hasta qué punto le fascinaban los teatros orientales, teatros en los que la significación está muy codificada —sería mejor decir *codada*—, y es, por consiguiente, muy poco analógica. En una palabra, vimos de qué forma tan minuciosa trabajaba, y quería que se trabajara, la implicación semántica de los «sintagmas» (el arte épico, que Brecht ensalzó, de hecho es un arte muy sintagmático). Naturalmente, toda esa técnica estaba pensada en función de un sentido político. *En función de*, pero quizá no *con objeto de*; y es aquí cuando tomamos contacto con la segunda vertiente de la ambigüedad brechtiana. Me pregunto si ese sentido *comprometido* de la obra de Brecht no es, al fin y al cabo, a su manera, un sentido *suspendido*. Recordarán ustedes que su teoría dramática comporta una especie de división funcional entre el escenario y la sala: a la obra le corresponde plantear las preguntas (evidentemente en los términos escogidos por el autor, puesto que se trata de un arte responsable), y al público encontrar las respuestas (lo que Brecht llamaba la *salida*); el sentido (en la acepción positiva del término) se desviaba desde el escenario hasta la sala; en definitiva, en el teatro de Brecht encontramos verdaderamente un sentido, y un sentido muy vigoroso, pero ese sentido siempre constituye una pregunta. Es quizá lo que explica que ese teatro, sin duda alguna crítico, polémico, comprometido, no sea, sin embargo, un teatro militante.

¿Podría trasladarse esta tentativa al cine?

Todavía parece muy difícil y bastante vano transferir una técnica

(y el sentido es una de ellas) de un arte a otro; no por purismo de los géneros sino porque la estructura depende de los materiales utilizados; la imagen del espectador no está hecha de la misma materia que la imagen cinematográfica, no se expone igual al *découpage* de las escenas, a la duración, a la percepción. A mí el teatro me parece un arte mucho más «basto», o digamos, si lo prefieren, más «tosco», que el cine (la crítica teatral también me parece más basta que la crítica cinematográfica), por lo tanto más cercano a las tareas directas, de orden polémico, subversivo, contestatario (dejo a un lado el teatro del acuerdo, del conformismo, de la repleción).

Hace unos años, usted evocó la posibilidad de determinar la significación política de una película examinando, más allá de su argumento, el camino seguido que la ha constituido como película: la película de izquierdas, en líneas generales, se caracterizaría por la lucidez; la película de derechas, por una invitación a una fascinación...

Lo que yo me pregunto ahora es si no existen artes que sean por naturaleza, por técnica, más o menos reaccionarias. Creo que es cierto en el caso de la literatura. No creo que sea posible una literatura de izquierdas; en cambio, una literatura problemática, sí, es decir, una literatura del sentido suspendido: un arte que provoca respuestas, pero que no las proporciona. Creo que, en el mejor de los casos, la literatura es eso. En cuanto al cine, tengo la impresión de que, en ese aspecto, está muy cerca de la literatura, y que, por su materia y por su estructura, está mucho mejor preparado que el teatro para una implicación de una naturaleza particular de las formas, y que yo he bautizado como la técnica del sentido suspendido. Creo que al cine le cuesta ofrecer unos sentidos claros y que en la situación actual no debe hacerlo. Las mejores películas (en mi opinión) son aquellas que mejor suspenden el sentido. Suspender el sentido es una operación extremadamente difícil, que exige a la vez una muy considerable técnica y una lealtad intelectual total. Porque ello supone desprenderse de todos los sentidos parasitarios, algo que entraña una gran dificultad.

¿Ha visto usted alguna película que le haya producido esa sensación?

Sí, *El ángel exterminador*. No creo en absoluto que la advertencia de Buñuel del principio —yo, Buñuel, os digo que esta película no tie-

ne ningún sentido— sea un acto de coquetería. Creo que es verdaderamente la definición de la película. Y desde esa perspectiva, la película es muy hermosa: en cada momento queremos ver cómo suspende el sentido, sin ser nunca, por supuesto, un sinsentido. No es para nada una película absurda, es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama la «significancia». Está llena de significancia, pero no hay un sentido, ni una serie de pequeños sentidos. Y por eso mismo es una película que sacude profundamente, y que sacude más allá del dogmatismo, más allá de las doctrinas. En una situación normal, si la sociedad de los consumidores de películas estuviera menos alienada, esta película debería, como se dice vulgar y justamente, «hacer reflexionar». Aunque para ello necesitaríamos tiempo, podríamos de hecho demostrar cómo los sentidos que «agarran» en cada instante, a pesar nuestro, son captados en un *dispatching* extremadamente dinámico, extremadamente inteligente, hacia el sentido siguiente, el cual por sí mismo nunca es definitivo.

Y el movimiento de la película es el movimiento mismo de ese dispatching *perpetuo.*

Hay también en esta película un logro inicial que es el responsable del logro global: la historia, la idea, el argumento poseen una nitidez que proporcionan una ilusión de necesidad. Se tiene la impresión de que Buñuel sólo ha tenido que tirar del hilo. Hasta ahora no me consideraba muy buñuelista, pero aquí, Buñuel ha podido, además, expresar toda su metáfora (porque Buñuel ha sido siempre muy metafórico), todo su arsenal y su reserva personal de símbolos; todo ha sido devorado por esa especie de nitidez sintagmática, porque el *dispatching* está hecho, en cada segundo, exactamente como se debía.

De hecho, Buñuel ha admitido su metáfora con una tal nitidez, ha sabido siempre respetar la importancia de lo que hay antes y de lo que viene después, de tal manera que ello significaba ya aislarla, ponerla entre comillas, o sea, superarla o destruirla...

Por desgracia, para los adictos comunes de Buñuel, éste se define sobre todo por su metáfora, la «riqueza» de sus símbolos. Pero si el cine moderno tiene una dirección, es en *El ángel exterminador* donde podemos encontrarla...

A propósito de cine «moderno», ¿ha visto usted L'Immortelle *(1962)?*

Sí... Mis relaciones (abstractas) con Robbe-Grillet complican un poco las cosas. Me pone de mal humor; me hubiera gustado que no hubiese hecho cine... Pues bien, en este caso la metáfora está ahí... De hecho, Robbe-Grillet no elimina para nada el sentido, lo embrolla. Cree que basta con embrollar un sentido para eliminarlo. Eliminar un sentido es mucho más difícil de lo que se cree.

Y proporciona cada vez más fuerza a un sentido cada vez más plano.

Porque «varía» el sentido, no lo suspende. La variación impone un sentido cada vez más vigoroso, de orden obsesional: un número reducido de significantes «variados» (en el sentido que tiene la palabra en la música) remite al mismo significado (es la definición de la metáfora). Al contrario, en *El ángel exterminador*, sin hablar de esa especie de escarnio sometido a la repetición (al principio, en las escenas literalmente repetidas), las escenas (los fragmentos sintagmáticos) no constituyen una continuación inmóvil (obsesional, metafórica), participan cada una de ellas en la transformación progresiva de una sociedad festiva en una sociedad coaccionada, construyen una duración irreversible.

Además, Buñuel ha apelado al juego de la cronología; la no-cronología es lo fácil: es una falsa prenda de la modernidad.

Volvemos a lo que decía al principio: es bonito porque hay una historia; una historia con un principio, un final, un *suspense*. Actualmente, la modernidad aparece demasiado a menudo como una forma de trampear con la historia o con la psicología. El criterio más inmediato de la modernidad, para una obra, es no ser «psicológica», en el sentido tradicional del término. Pero al mismo tiempo, no sabemos del todo cómo expulsar esa famosa psicología, esa famosa afectividad entre los seres, ese vértigo relacional que (he aquí la paradoja) no es ya asumido por las obras de arte, sino por las ciencias sociales y la medicina: la psicología, actualmente, sólo está en el psicoanálisis, el cual, por mucha inteligencia y mucha importancia que le adjudiquen, es practicado por médicos: «el alma» se ha convertido en sí misma en un hecho patológico. Se ha producido una especie de dimisión de las obras modernas frente a la relación inter-humana, inter-individual.

Los grandes movimientos de emancipación ideológica —digamos, para hablar claramente, el marxismo— han dejado de lado al hombre privado, y sin duda no se podía obrar de otra manera. Sin embargo, sabemos muy bien que todavía hay desbarajustes, hay algo todavía que no funciona: mientras haya «escenas» conyugales, habrá preguntas que plantear al mundo.

El verdadero gran tema del arte moderno es el de la posibilidad de la felicidad. Actualmente, en el cine todo ocurre como si se hubiera constatado una imposibilidad de felicidad en el presente, recurriendo en cierto modo al futuro. Quizá los años venideros verán intentos de una nueva idea de la felicidad.

Exactamente. Hoy en día, ninguna gran ideología, ninguna gran utopía se hace cargo de esa necesidad. Hemos tenido una literatura utópica interespacial, pero la especie de microutopía que consistiría en imaginar utopías psicológicas o relacionales, eso no existe en absoluto. Pero si entra aquí en juego la ley estructuralista de rotación de las necesidades y de las formas, deberíamos alcanzar muy pronto un arte más existencial. Es decir, que las grandes declaraciones antipsicológicas de estos diez últimos años (declaraciones en las cuales he participado yo mismo, tal y como debe ser) deberían regresar y pasar de moda. Por muy ambiguo que sea el arte de Antonioni, quizá precisamente es por eso por lo que nos afecta y nos parece importante.

Dicho de otra manera, si queremos resumir lo que nos apetece ahora mismo, es que lleguen películas sintagmáticas, películas con una historia, películas «psicológicas».

(*Cahiers du cinéma,* nº 147, septiembre de 1963)

La sutura

Jean-Pierre Oudart

De Bresson cabe decir que hizo el descubrimiento capital, ya entrevisto en *Pickpocket* (1959) y afirmado en *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1961), de un modo absolutamente irreductible a cualquier otra articulación cinematográfica, al que llamaremos la *sutura*.

Se puede decir que la sutura representa el cierre del enunciado cinematográfico conforme a la relación que mantiene con él su sujeto (sujeto fílmico, sujeto cinematográfico, más bien), reconocido y situado en su lugar, el espectador. Todo ello para situarla respecto a cualquier otro cine, y antes que nada con el cine llamado «subjetivo», donde la sutura existía sin que su principio fuera planteado. Porque, de su necesidad profunda, los cineastas sólo habían experimentado, al principio de forma intuitiva, los efectos, y no las causas, que se mantenían ocultas ante ellos puesto que aún pensaban la imagen en términos de subjetividad y, desde su punto de vista, el sujeto fílmico se confundía con el sujeto filmado.

Con Bresson, el sujeto fílmico reconocido, el sujeto filmado vuelve a situarse en el lugar que le corresponde, de forma no menos radical que en Godard, como objeto significante. No obstante, y es lo que separa a Bresson de todo el cine moderno, indirectamente le devuelve más de lo que le ha quitado, colocándolo en su lugar en una estructu-

ra y en un espacio simbólico que son los del cine mismo, no ya con el título de sujeto ficticio situado en una relación existencial ilusoria con su entorno, sino en calidad de actor de una representación cuya dimensión simbólica se desvela durante el proceso de su lectura y de su visión. Para entender lo que puede ser *la sutura*, en primer lugar hay que observar detenidamente el juego que tiene lugar en el proceso de lo que denominamos la «lectura» del filme. Las propiedades de la imagen que se manifiestan en ella, que se han puesto de relieve de forma privilegiada gracias al cine «subjetivo», son actualmente menos cuestionadas que rechazadas, y a menudo por ese mismo motivo redescubiertas por las investigaciones de los jóvenes cineastas (Pollet, por ejemplo): reconocer que son tales, que es el cine mismo el que engendra lo cinematográfico, que es la imagen la que accede por sí misma al orden de significante, y que por y en ese proceso se determinan las propiedades, las condiciones y los límites de su poder significante, no debería ser la causa por la que se dejaran de plantear de nuevo los problemas teóricos de la cinematografía y de la significación del cine.

Percibirlo exige, en su defecto, una lectura de la imagen a la que el cine actual nos desacostumbra de vez en cuando, porque la utilización que hace de las imágenes sin profundidad nos oculta lo que el cine en profundidad nos ponía de relieve en cualquier momento; que al trazado, con la cámara, de todo campo fílmico, que al desvelo, en el sentido de la profundidad, de todo objeto (aunque fuera a veces con un plano fijo), les hace eco otro campo, el cuarto lado, y una ausencia que emana de todo ello.

Ciertamente se trata de una constatación banal, más allá casi de toda consideración de orden semántico, de que por esa lectura segunda que pone de relieve el funcionamiento de sus imágenes tengamos acceso a la *lógica* del cine.

A todo campo fílmico, pues, le hace eco un campo ausente, el lugar de un personaje que coloca en él el imaginario del espectador, al que llamaremos el Ausente. Y todos los objetos del campo fílmico, en un tiempo de la lectura, se plantean juntos como el significante de su ausencia.

En ese momento clave, la imagen accede al orden del significante, y el indefinido lazo fílmico al reino de lo discontinuo, de lo «discreto». Reconocerlo es capital porque, hasta ahora, los cineastas, al recurrir a unidades cinematográficas lo más «discretas» posibles, creían recuperar las reglas del discurso lingüístico cuando, en realidad, es el

propio cine el que, al designarse como cinematógrafo, tiende a la constitución de su enunciado en unidades «discretas».

Después, el significante de ausencia, letra fijada, se ofrece como una suma significante, el todo de la imagen que tiende a constituir una unidad autónoma de significación absoluta: una significación esencialmente pobre, como la de un discurso que se deletrearía; más bien un esquema significante que una verdadera palabra. Es que durante ese tiempo de lectura, el significante, abstraído del campo fílmico, no se ha anclado todavía en él. Se ha constituido en una suma significante flotante, de la cual ciertas imágenes, a las que su carácter simbólico les confiere una autonomía semántica real (como podemos comprobar en Lang, por ejemplo), muestran la tendencia a abstraerse de la cadena del enunciado o más bien a no integrarse en ella.

Una observación sumaria: se perciben así las dificultades de un discurso cinematográfico que, como el de la mayoría de los cineastas, articula simplemente los planos entre ellos. Porque si dos imágenes, al sucederse una a la otra, no tienden a articularse, pero funcionan en primer lugar como células autónomas (nosotros creemos lo contrario porque estamos sometidos a hábitos lingüísticos), su articulación no puede realizarse más que con un elemento extra-cinematográfico (un enunciado lingüístico, precisamente) o gracias a la presencia en cada una de ellas de elementos significantes comunes. En uno y otro caso, la constitución del sintagma necesita una redundancia del significado (el cual desde ahora conviene no confundir con la repetición del significante sin el cual, en el cine, como veremos más adelante, no puede realizarse una lectura), y por otra parte comporta inevitablemente una pérdida notable de «información», y una verdadera ruptura entre los elementos que forman la cadena del discurso y aquellos que, no-articulados, sobrantes, acaban por constituir una especie de magma cuya inercia paraliza la película.

En una obra como *La Chinoise* (1967), Godard ha recrudecido muy poéticamente esa ruptura entre lo que podríamos llamar la cosa de la imagen y sus signos, frágiles y preciosos; entre su discurso, cosificado, y el fondo de opacidad sobre el cual se destaca, al que el color proporciona una densidad casi pictórica.

Es conveniente oponerle a esa cinematografía aquella cuyos principios podemos encontrar expuestos en *Le Procès de Jeanne d'Arc*. Entre ellos, el más importante es uno al que estamos acostumbrados gracias al cine «subjetivo», y es que las imágenes no se articulan en

primer lugar entre ellas, sino que el campo fílmico se articula con el campo ausente, el campo imaginario de la película.

Con ello abordamos el problema de la sutura. Y para eliminar el equívoco presente en la obra siguiente de Bresson, diremos que la sutura, anteriormente a todo «intercambio» semántico entre dos imágenes (las imágenes, declara el cineasta, sólo deben tener un «valor de intercambio»), consiste en que, en el marco de un enunciado cinematográfico articulado en un campo-contracampo, a la aparición de un vacío bajo la forma de alguien (el Ausente), le sigue su abolición por alguien (o alguna cosa) situado en su campo (todo ello en el cuadro del mismo plano o más bien del lugar fílmico trazado por la misma toma). Es éste el hecho fundamental del que se derivan sus efectos: el campo de la Ausencia se convierte en el campo del Imaginario del lugar fílmico constituido por los dos campos, el ausente y el presente; el significante, al encontrar en ese campo un eco, se fija retroactivamente en el campo fílmico; y entre los dos campos tiene lugar ese «intercambio» del que habla Bresson, gracias al cual aparece verdaderamente el significado.

Observamos, pues, que la sutura (la abolición del Ausente y su resurrección en alguien) tiene un doble efecto: esencialmente retroactivo en el plano del significado, puesto que preside un intercambio semántico entre un campo presente y un campo imaginario que representa aquel al que el primero ha sucedido (en el marco, más o menos rígido, del campo-contracampo); por otra parte, de anticipación en el plano del significante: porque así como el segmento fílmico presente se ha visto constituido en una unidad significante por el Ausente, es algo, o alguien, el que ocupa su lugar, y anticipa el carácter necesariamente «discreto» de la unidad de la cual anuncia la aparición.

En realidad, habría que denominar a las figuras cinematográficas esenciales del *Procès de Jeanne d'Arc* de otro modo que no fuera el de campo-contracampo, porque ya no tienen nada que ver con las del cine «subjetivo», el cual por otra parte ha aprendido muy deprisa que sólo podía utilizarlas, bajo pena de denotar su ficción, de forma sesgada. De hecho, uno de los únicos «verdaderos» campo-contracampos de la historia del cine es el de la segunda parte de *Los Nibelungos, La venganza de Crimilda* (Die Nibelungen: Kriemhild's Rache, 1923), aberrante, donde los protagonistas están afectados por la irrealidad a causa del rechazo absoluto de Lang de que se produjera cualquier di-

ferencia entre la posición de la cámara respecto a la de su mirada. En *Jeanne d'Arc*, la oblicuidad de la cámara al fin francamente admitida y erigida en sistema (nos gustaría que la curiosa idea bressoniana del único punto de vista según el cual el objeto exige ser filmado expresara sólo, para empezar, la necesidad de encontrar el ángulo bueno, el margen correcto de oblicuidad de la cámara) pone de relieve para y por quién se lleva a cabo la operación de la sutura: el sujeto fílmico, el espectador, y de un lugar que, para que quede vacío mientras se ausenta para desvanecerse en el campo fílmico, exige como mínimo que le sea reservado durante toda la película, bajo pena de que se abstenga de interpretar su papel de sujeto imaginario del discurso cinematográfico, que sólo puede interpretar desde un lugar diferente con respecto al campo de lo imaginario, con respecto al lugar del Ausente, puesto que él no es el Ausente.

Se puede decir que el espectador, en el cine, se encuentra doblemente descentrado. En primer lugar porque lo que inicialmente se enuncia no es su discurso ni el de nadie: así es como plantea el objeto significante como significante de la ausencia de nadie. Por otra parte porque, al tender el lugar irreal del enunciado, por el casi-desvanecimiento del sujeto que exige la entrada en su propio campo, a ahogar la relación de eclipse alternativa del sujeto con su propio discurso en una especie de continuo hipnótico en el que elimina toda posibilidad de discurso, esa relación exige ser *representada* en el proceso de la lectura de la película, que ella desdobla.

De la relación del sujeto con el campo fílmico mismo no podemos decir nada porque nada se dice durante su proceso, a pesar de que ese goce sincopado (que anula la lectura), cortado por exclusiones del campo por la percepción del encuadre, no pueda evocarse más que en términos eróticos, o al menos haya constantemente suscitado un comentario erótico del cine por este mismo. Digamos que es el soporte fenomenal gracias al cual el espectador puede organizar, con los materiales disponibles, es decir, con el mismo cine, el lugar y el desarrollo de la representación de su relación de sujeto con la cadena de su discurso.

Porque el proceso complejo de la lectura de la película, de la cual hemos observado con creces que se trataba de una lectura retardada y repetida, no es en primer lugar otra cosa que el de esa representación que tiene lugar entre los dos campos que constituyen la célula elemental del lugar cinematográfico.

A consecuencia de ello, se vuelven explícitas las metáforas teatrales respecto del cine, y la relación profunda que une el cine con el teatro: un lugar de representación metafórica, a la vez espacial y dramático, de las relaciones del sujeto con el significante. Lo que denominamos aquí la sutura es, así, en primer lugar, la representación de lo que, bajo ese término, designa actualmente «la relación del sujeto con la cadena de su discurso» (véanse los «*Cahiers pour l'analyse*» nº 1): una representación que se hace bajo el trazo de esa Suma significante afectada por una carencia que es la carencia de alguien, y de un Ausente que se anula para que el que representa el eslabón siguiente de la cadena (y anticipe el próximo segmento fílmico) pueda ocurrir.

De ese modo, si la clave del proceso de toda lectura cinematográfica nos es proporcionada por el sujeto que ignora por sí mismo, el efectuante, que es su función la que opera y la que se está representando, Bresson es sin duda el primer cineasta en haber, no puesto en práctica, sino planteado el principio de una cinematografía que permite a esa función operar de otro modo que no sea a contrasentido o en el vacío.

Podemos decir que *Le Procès de Jeanne d'Arc* es la primera película que ha ajustado su sintaxis a la representación necesaria en el cine de la relación del sujeto con su discurso.

La lástima es que Bresson, desdeñando su descubrimiento, lo oculta a sus propios ojos por el recurso casi frenético, en *Au hasard Balthazar* (1966), de unos trucos sintácticos como el de «mostrar el efecto antes que la causa», que son tan de su gusto (pero casi siempre empobrecedores cuando no son utilizados deliberadamente con fines intimidatorios, como en Lang: hay que señalar que no es casualidad que todos los grandes creadores del cine hayan recurrido a ellos en mayor o menor medida; al recurrir sistemáticamente a unos efectos de significación retroactivos, estaban experimentando el juego del significante sin saberlo), y que demuestran, por desgracia, que sitúa cada vez más «el intercambio» entre dos imágenes (de ahí el abandono irritante, en *Au hasard Balthazar*, de toda profundidad de campo), cuando, tal y como se ha podido ver, ese intercambio, en su calidad de efecto de la sutura, tiene lugar primero entre el campo fílmico y el campo imaginario que le hace eco.

Y lo que es grave en *Au hasard Balthazar* es que el significado (que no aparece, pues, hasta el final de la representación) lleva, si se puede decir así, la voz cantante de una representación que no puede

resolverse porque la sutura no es posible, porque el campo imaginario sigue siendo el de una ausencia: por lo que del sentido casi sólo distinguimos la letra, muerta, la sintaxis.

Así pues, la cadena ideal de un discurso suturado, articulado en unas figuras que ya no conviene denominar campo-contracampo, pero que marcan la exigencia, para que esa cadena funcione, de una articulación del espacio donde una misma porción de espacio sea representada al menos dos veces, en el campo fílmico y en el campo imaginario (con todas las modulaciones del ángulo de la toma que la oblicuidad permita con respecto al lugar del sujeto), se ofrece, en su progresión, como una representación que la desdobla, y que exige que cada uno de los términos que componen su lugar y en el que figuran sus actores sean desdoblados y repetidos, leídos o evocados dos veces, en un movimiento de vaivén que habría que describir con precisión, acompasado por la percepción del encuadre, que desempeña un papel esencial, porque toda evocación del campo imaginario se sostiene en él: campo fílmico y cuarto lado; campo de la Ausencia y campo del Imaginario; significante de la Ausencia y Suma significante; Ausente y personaje que aparece en su lugar...

Que únicamente en la conclusión de ese acto el significado (surgido, pues, no de la única suma, paralizada mientras es el significante de la Ausencia el que la hace una, sino de la relación entre los elementos de los dos campos que su desvanecimiento autoriza) pueda aparecer verdaderamente, muestra a las claras la significación simbólica de esa representación: porque del mismo modo que «el significado-en-el-sujeto» aparece como «un efecto de significación regido por la repetición del significante», la misma correlativa del desvanecimiento del sujeto y de su paso como carencia, el significado, en el cine, no aparece asimismo más que al final de un juego de eclipses, al término de una oscilación del significante, alternativamente representante de la Ausencia y de la Suma significante fáctica, cuyo efecto subversivo sobre el espectador (con el que Lang ha sabido tan bien jugar), correlativo del desvanecimiento pasajero del Ausente, es acto seguido anulado por la sustitución del Ausente por alguien.

Si, aun así, consideramos que la estructura del sujeto aparece articulada en «pulsaciones en eclipse, tal como ese movimiento que abre y cierra el número, libera la carencia bajo la forma del 1 para abolirla en el sucesor» (comparación del sujeto con el cero, alternativamente carencia y número, «sustitución suturante del Ausente vehiculada

bajo la cadena —de los números— según el movimiento alternativo de una representación y de una exclusión»), vemos mejor el papel que desempeña el Ausente en ese proceso en el que, alternativamente, surge como el índice que designa de modo global los objetos de la imagen como un significante (exigiendo así el desglose del continuo fílmico en unidades tan discretas como sea posible), se designa a sí mismo como carencia, es decir, retomando la definición del sujeto proporcionada por el artículo, como «posibilidad de un significante de más» que anuncia el eslabón siguiente de la cadena (anticipando el desglose del enunciado venidero), y finalmente se desvanece cuando este último aparece.

El Ausente, esa producción fijada del imaginario del espectador, aparece así como lo que manifiesta directamente la exigencia del significante a poder ser representado en un enunciado sometido a su orden, y como lo que asegura, por su eclipse, la función suturante del sujeto del discurso.

Lo único que habremos hecho es evocar a grandes rasgos el esquema funcional de un tipo ideal de enunciado cinematográfico, cuya originalidad absoluta es, pues, ser proferido desde un Lugar que es al mismo tiempo el de una representación de las relaciones del sujeto-espectador con la cadena de su discurso, hecha con los propios elementos de ese enunciado que sólo evidencia la ambigüedad fundamental de toda cinematografía, que depende de esa propiedad que tiene el cine de engendrar esa representación necesaria, que sólo puede hacerse con sus elementos, que condiciona su «lectura», sin la que, en última instancia, ninguna lectura es posible, y que hace de ella una palabra desdoblada, en la que se dice que alguna cosa que acompasa, que articula, incluso que eclipsa lo que se dice entre tanto, la ajusta a su Lugar, en el transcurso de su proceso.

Se trataba de poner en evidencia ese juego verdaderamente *escénico* del significante cinematográfico, del que será conveniente analizar detenidamente los efectos de significación. Hay, en *El maquinista de la general* (The general, 1926), una escena, un fragmento de escena inscrito en un solo plano, en el que se descubren, como al ralentí, las propiedades de la imagen: cuando los dos ejércitos se encuentran en la orilla del río, cerca del puente incendiado.

Un grupo de soldados atraviesa el río, encuadrado por una cámara en picado, muy distante de su objeto (pero decirlo es hacer trampas, a menos que se haga para una comprensión del planteamiento, porque

el espectador no distingue todavía ni el encuadre, ni la distancia, ni la posición de la cámara: la imagen no es aún para él más que una fotografía que se mueve, una fotografía animada).

Bruscamente surgen, al pie de la imagen, desmesuradamente más grandes, los soldados del ejército enemigo. El espectador tarda un instante en percibir, como el personaje de Poe que ve una mariposa grande como una nave, que se han asentado en una elevación que domina sobre el río, ocultada por la posición de la cámara. Es entonces cuando, con alegría y vértigo, comprende el espacio irreal que separa los dos grupos. Él mismo fluye, es elástico, se expande: está en el cine.

En el momento siguiente, se bate en retirada: ha descubierto el encuadre. A consecuencia de ello, surge en él la intuición del espacio que no ve, que la cámara le oculta, y la pregunta retrospectiva del porqué de ese encuadre, que se queda sin responder, pero que transformará radicalmente su modo de participación: ese espacio irreal que hace un instante era el campo de su gozo se ha convertido en la distancia que separa la cámara de los personajes, que ya no están ahí, que no disponen más del estar ahí inocente de hace un momento, sino del estar ahí para. ¿Para qué?

Para representar un ausente, para significar la ausencia de ese personaje que la imaginación del espectador coloca en el lugar de la cámara.

Al mismo tiempo, o más bien mientras tanto, el campo fílmico, dilatado por el ensueño del espectador, de alguna manera se ha limitado. Sus objetos (los dos grupos, la cuesta, el río) se han constituido en una suma significante cerrada en ella misma como la significación indescomponible de una especie de acontecimiento absoluto.

Permanece, sin embargo, la presencia obsesiva del otro campo, y del ausente.

I

Describamos de un modo más sistemático esa metamorfosis de la imagen. En el ejemplo precedente se trataba de una etapa que, sin embargo, no tendremos en cuenta: aquella en la que la imagen no es aprehendida como un campo fílmico, sino, digamos, como una fotografía animada. Ese aspecto del cine no nos enseña nada sobre sus propiedades, pero hace resaltar esa evidencia que, en última instancia,

es al único espacio fílmico, a la única profundidad de campo a la que hace eco otro campo, el lado de la cámara.

El paso del cine al cinematógrafo se efectúa en el trayecto de ese eco recíproco y viceversa.

Pongamos un tiempo, puramente mítico, en el que reina el cine solo, en el que el espectador goza de él en una relación diádica. El espacio todavía no es más que una pura dimensión de goce, los objetos se ofrecen a él sin que literalmente ninguna presencia haga de pantalla entre ellos e impida su aprehensión.

Pero surge el impedimento, bajo la forma de una pantalla: en primer lugar es su presencia la que pone un final a la fascinación del espectador, a su aprehensión a través de lo irreal. Su percepción representa el punto límite donde la imagen se anula, donde ésta se denuncia como no-real antes de renacer metamorfoseada por la percepción de sus límites (pero es una simplificación decir que el espectador percibe una imagen encuadrada, limitada, porque no percibe simultáneamente el encuadre, el espacio y el objeto filmado. La percepción del encuadre eclipsa siempre la visión del objeto al mismo tiempo que pone fin al goce del espacio).

Lo que reaparece es una imagen vacilante cuyos elementos (espacio, encuadre, objeto) se eclipsan recíprocamente, un desorden del que surgen el cuarto lado y el fantasma que la imaginación del espectador coloca en su lugar: el ausente. La revelación de esa ausencia es el momento clave del destino de la imagen, porque introduce a la imagen en el orden del significante, y el cine en el orden del discurso: del mismo modo que, en esa metamorfosis, el campo fílmico, terreno del goce, se convierte en el espacio que separa la cámara de los objetos filmados (espacio al que entonces hace eco el imaginario del cuarto lado), los objetos de la imagen, en un momento, se erigen en representantes del ausente, como el significante de su ausencia.

Del cuerpo indefinido de la imagen no subsiste entonces más que una letra, un significante de insignificancia.

Pero es de esa reducción de donde renace bajo la forma de una suma significante, hecha de la unificación de sus rasgos semánticos que, en cierto modo, están obligados a significar juntos alguna cosa. Suma significante a la que siempre hace eco una carencia (la ausencia) que amenaza con anularla reduciéndola a no ser más que su significante.

II

De esas etapas, que son más bien las de una exposición trazada a grandes rasgos antes que las de un proceso cuya exposición sólo da cuenta aproximadamente de la lógica, podemos deducir el carácter trágico y vacilante de la imagen, totalidad inaprensible en la sincronía, hecha de elementos estructuralmente opuestos, y eclipsándose recíprocamente. En la medida en que el espacio anula siempre de hecho el objeto, en que la profundidad de campo hace que se desvanezcan los cuerpos que se inscriben en él (en Preminger, en Mizoguchi), se puede decir que hay, en el cine, una antinomia de la lectura y del goce, que sólo es posible con motivo de un eclipse de significancia (y viceversa) a favor de la cual el ensueño del espectador se apropia de los rasgos de expresividad de la imagen: el movimiento imprevisto de un cuerpo, o de la cámara, la brusca dilatación del espacio...

Oscilación del espacio fílmico, alternativamente campo y signo, por el cual la imagen no se introduce en el orden del significante si no es a costa de su reducción. Oscilación del objeto, que es el término más evanescente de la imagen, puesto que se ve siempre amenazado con ser disuelto en el espacio, sombra de sí mismo durante el momento de la reducción literal de la imagen, escondida tras su significación cuando renace como suma significante. La oscilación del propio significante, alternativamente signo y letra fijada en su literalidad evocando sólo la ausencia de alguien, hace del cine una palabra singular, una palabra que se pronuncia y que a veces sólo habla de sí misma, cuyo destino está en manos del ausente: porque el ausente, cuya característica es desvanecerse cuando es nombrado, se eclipsa cuando alguien, o incluso alguna cosa, ocupa un lugar en su campo.

Esa introducción sola llena el vacío, borra la ausencia del campo vacío, y sutura el discurso cinematográfico envolviéndolo en una nueva dimensión, la imaginaria: porque el cuarto lado, de puro campo de la ausencia se convierte en el campo imaginario de la película y en el campo de su imaginario. Se ha dicho que en el cine no había horizonte; hay uno, imaginario, del otro lado. Ambigüedad y dualidad del campo, pues, a la vez presente y ausente, irreal e imaginario, que podemos llamar cinematográfico porque es por su dualidad por lo que la cinematografía se engendra a sí misma. El efecto suturante de toda presencia en el campo imaginario muestra cómo, en el cine, el espacio y el significante conjugan sus efectos mientras se eclipsan, por-

que, como muestra una película como *Le Procès de Jeanne d'Arc*, sólo la articulación del espacio sostiene el intercambio semántico que se produce de un plano a otro, y sólo la relación de los objetos de la imagen con un campo imaginario donde les hacen eco otros objetos obstaculiza la fijación de la suma significante, la fijación del sentido que amenaza que la palabra del cine se manifieste siempre, en un momento en que el espectador está trastocado, fuera del campo fílmico de donde emana, antes de reflejarse en el campo del imaginario donde encuentra su eco. Porque filmar es siempre trazar un campo que evoca otro, de donde surge el índice que designa (ocultándolos) sus objetos como el significante de su insignificancia antes de hacerlos renacer (y morir) como suma significante.

Esa suma significante, a la que hace eco la ausencia que la hace nacer, más que sugerir una plenitud de sentido que el cine no puede alcanzar en el instante, afectada como está de una carencia que siempre hay que cubrir, representa un efecto particular del significante cinematográfico —verdadera subversión del signo— que corresponde al momento, opuesto al de la reducción literal, en el que la significación penetra verdaderamente en el espectador como una palabra soberana, solitaria y sin eco.

El destino de la palabra cinematográfica, abstraída de los objetos que la llevan, es, pues, el de manifestarse alternativamente como una letra fijada, en el momento de su advenimiento, a significar una ausencia, y como una palabra excesiva y subversiva. Entre esos dos momentos extremos, es en el campo del imaginario donde encuentra un eco que le permite fijarse en el campo de donde ella emana. Pero si el campo de lo imaginario sigue siendo el campo de la ausencia, que sólo encuentra en él el eco de su inanidad, la fijación no se produce: los objetos ya no la transportan más, flota, se descodifica y se rompe por no tener un soporte ni estar suturada por el imaginario.

III

Hasta ahora, el problema de la cinematografía no se ha planteado demasiado, excepto por aquellos muy grandes cineastas que han entendido que el campo ausente no es menos importante que el campo presente, y que en su articulación recíproca es donde se pone en juego el destino del significante; en los modernos que, en términos de

rítmica, luego de semántica, han hecho experimentar al lenguaje cinematográfico, al rechazar el espacio que todavía hoy en día no es casi más que el de la ficción, una pasión ejemplar, llevándolo a los límites de la cosificación.

Que esa cosificación afecte a una película como *Au hasard Balthazar*, cuyo fracaso para nosotros resume el de todo cine que se niega a asumir la dualidad de su espacio y a articularlo en campos cinematográficos, es de extrañar, tras *Le Procès de Jeanne d'Arc*, y convierte decididamente a Bresson en la figura más ambigua del cine moderno.

En esa película puramente lineal como es *Au hasard Balthazar*, donde la cámara desempeña el único papel de índice que designa los objetos significantes, sea porque los sigue, sea porque surgen durante su recorrido, Bresson parece haber querido exponer a la vez todos sus procedimientos sintácticos y, al mismo tiempo, suturar, de alguna manera, por el movimiento, el discurso inevitablemente sembrado de blancos, de carencias, que resultaba de ello.

Pero los movimientos de cámara de *Au hasard Balthazar* son, precisamente, por la ausencia que hacen nacer en cada instante, y que no es llenada más que en unas pocas escenas que evocan a *Le Procès de Jeanne d'Arc* (el encuentro entre Gérard y Marie), lo que impide al imaginario del espectador seguir, y suturar el discurso: para ellos, ese discurso no cesa de significarse él mismo, letra muerta, y su sintaxis de emerger en todo momento como el único significado de la película. Se produce una descomposición de los sintagmas localizable en todo momento, como, por ejemplo, al final, en la escena en la que *Gérard* y su acólito cargan el asno: tras haber cargado «el perfume, las medias, el oro», la cámara se detiene en un batiburrillo sórdido en el momento en que los personajes salen de su campo; la intención del sentido se expresa por sí misma...

IV

En cuanto a *Le Procès de Jeanne d'Arc*, permanece como el modelo de una cinematografía que asume lo trágico específico de su lenguaje, incluso lo acusa, y permite la sutura de un discurso deliberadamente sincopado.

Para empezar, Bresson ha utilizado muy conscientemente los tiempos de la imagen, tanto para crear, como lo hacía Lang, un fan-

tástico del signo (planos de las manos del escribano y del sacerdote que le hace una seña a Jeanne, cuya brevedad impide, en última instancia, que sean percibidos de otro modo que como unos significantes insignificantes, mensajes ilegibles), como al contrario para preservar los signos de la alteración que experimentan en el momento de la reducción literal de la imagen: ese ligero lapso de tiempo, por ejemplo, que separa, en las confrontaciones de Jeanne con su juez, el instante de la sucesión de planos y la aparición, que sería imperceptible sin ese desfase, sobre el rostro de uno los efectos de las palabras del otro, ese nudo en la garganta, ese movimiento de los labios, como producidos por un invisible latigazo. Es ese segundo el que permite, tras la síncopa producida por el cambio de plano, tras la eliminación de la ausencia por la presencia del otro personaje del lado de la cámara, y la reconstrucción, a favor de la posición de la cámara, del campo del enfrentamiento de los personajes bajo la forma de un campo cinematográfico, la eclosión del signo en el momento en que su eficiencia puede ser mayor, tras la operación de sutura.

Los campos cinematográficos han sido trazados, y se podría decir, reinventados por Bresson, con una sutileza infinita. Disipando las ilusiones y los equívocos de un cine «subjetivo», el cineasta ha subrayado voluntariamente la divergencia de la posición de la cámara con respecto a la del personaje situado de su lado, introduciendo sin cesar unas modulaciones del ángulo de la toma de vistas: los personajes están casi tanto de cara (el juez), como de tres cuartos (Jeanne). La variación de ese ángulo de ataque, por el cual resulta que el verdugo parece extrañamente más vulnerable que su víctima, nos demostraría, si ello fuera necesario, la importancia que reviste el trazado del campo de la cámara, cuya oblicuidad nos informa sobre la posición del propio espectador.

Que la única posición posible de la cámara sea esa posición oblicua nos muestra que el espectador no se identifica con el personaje situado en el campo invisible de la película; ocupa él mismo una posición desfasada con respecto a él, desfasada en relación con la del ausente que está imaginariamente ahí sólo cuando el personaje no se encuentra allí, posición que este último ocupa.

V

El ausente, esa producción fijada del imaginario del espectador, se manifiesta, pues, entre dos tiempos: el uno, en el que la palabra del cine se anula en el goce cosmomórfico del espectador; el otro, en el que esa palabra lo penetra. El tiempo que hay entre los dos es el de la recuperación, por el espectador, de su diferencia, operación que se traduce en primer lugar por el hecho de que se coloca fuera de campo, puesto que pone al ausente como el sujeto de una visión que no es la suya, y a la imagen como el significante de su ausencia.

Es solamente en los intervalos de esos instantes-límite cuando el imaginario del espectador puede jugar libremente, y puede, pues, ocupar una posición, a la que responde espacialmente su oblicuidad, de sujeto evanescente y descentrado de un discurso que se cierra, se sutura en él, que no puede asumir sino es desde un punto de vista imaginario, es decir, a la vez entre los dos campos donde se desvanece como sujeto y aquel donde recupera su diferencia, y del lugar que no es ni el sitio del personaje donde su imaginación lo sitúa —un personaje que no es más él, como él tampoco es el sujeto de esa visión ficticia que es la imagen (de ahí el malestar que nace de un campo-contracampo como el de *La venganza de Crimilda*, y de casi todos los de Lang, donde, a menudo, la cámara ocupa realmente el lugar del personaje situado de su lado)—, ni una posición arbitraria que le obligaría a colocar de forma perpetua ese ausente como el sujeto ficticio de una visión que no es la suya, sobre el cual su imaginación se bloquearía.

En un cine liberado de sus ilusiones subjetivas, es de imaginar el inmenso papel que podría desempeñar, de nuevo, toda unión de planos a través de la mirada efectuada según el único ángulo que permite que se efectúe la operación de sutura: una sutura que, sola, permitiría alcanzar, más allá de la ficción, ese punto soñado por Bresson donde cada imagen no tendría más que «un valor de intercambio».

De esa cinematografía que no ha nacido del todo, cuyo campo sería menos el espacio de un acontecimiento que el campo de emergencia de lo simbólico, el símbolo podría ser el admirable campo-contracampo en el que Rouch encuadra, en *La Chasse au lion à l'arc* (1957), la leona moribunda y el grupo de cazadores que le dirigen sus plegarias.

En *Le Procès de Jeanne d'Arc*, muy alejada de las complacencias

de un cine como el de Flaherty, que pretendía recrear el acontecimiento mismo de la comunicación, Bresson sólo se permite mostrarnos los signos. Pero lo hace en el interior de un campo cinematográfico que, como no trata de dar la ilusión de su inmediatez, le restituye una dimensión simbólica que se desvela en el proceso mismo de su lectura.

VI

Hoy en día, el cine ha pasado, tras haberlas experimentado inocentemente, después de manera cada vez más concertada (Lang, Hitchcock), a hablar sólo de las propiedades de su palabra. Se espera, ahora que se han reconocido todas sus propiedades, que esa palabra recree no un objeto, sino un lugar, un campo cinematográfico que no sería ya el medio privilegiado de encarnar una ficción, sino ocasión propicia para que la palabra del cine se desarrollara según sus propiedades, puesto que es por el espacio que nace en el orden del discurso, del lugar del que evoca la ausencia, que es designado como palabra, y que se desarrolla en su imaginario.

Pero sería soñar con un nuevo academicismo irrisorio si dedujéramos sólo: cómo se enuncia esa palabra, una manera de distribución más eficaz de sus significantes, y subrayar, como en el caso de *Au hasard Balthazar*, un desconocimiento de sus propiedades.

Lo esencial es reconocer que el cine, al enunciar las condiciones y los límites de su poder de significar, habla también de erotismo.

Y que el objeto de la obra de arte de Bresson sea la comunicación, y sobre todo el erotismo (en el que su trágico estalla), que sólo haya podido hablar de ello creando un campo cinematográfico que es a la vez el espacio recreado de lo que habla y el campo de palabra de su cinematografía, indica de forma bastante clara, por si es necesario decirlo, la especificidad simbólica del lugar cinematográfico mismo más simple, reducido a su unidad minimal (una ausencia y una presencia), teatro de una pasión de significantes, de cuerpos puestos en escena, y del propio espectador, que representa de manera privilegiada lo que pone en juego en la comunicación, pero sobre todo en el erotismo.

Durante demasiado tiempo, el erotismo del cine no ha sido explotado y reconocido más que en el nivel fílmico: se hablaba del erotismo de un movimiento de cámara del mismo modo que se hablaba,

abusivamente, de la cámara-mirada y de la posesión del mundo por parte del cineasta, etcétera.

El punto de vista se ha desplazado de modo singular: que el fenómeno de casi-visión, particular del cine, no aparezca hoy en día más que como la condición de un erotismo reconocible en la articulación de lo fílmico y de lo cinematográfico, afectando a los significantes y a las figuras que los producen, y es la naturaleza misma del discurso cinematográfico la que es motivo de discusión.

Que el cine, al hablarse, hable de erotismo, que sea el lugar privilegiado en el que el erotismo encontrará siempre la ocasión de significarse, es un descubrimiento, atribuible sin duda a Lang, del cual no estamos preparados para extraer todas las conclusiones, pero que compromete a todo el cine en su conjunto.

Para resumir y corregir un poco todo este extremismo, digamos que:

1) algo se dice, en el propio proceso de lo que es a la vez goce y «lectura» de la película (una «lectura» que a ratos se significa, se anula y trastoca al espectador), de lo cual sólo se puede hablar en términos de erotismo, y que se ofrece como la representación más aproximada del proceso mismo del erotismo;

2) lo que se dice mientras tanto en la película no puede dejar de ser fijado, por dos razones, de dos maneras: en primer lugar porque es en las articulaciones de ese proceso donde se pone en juego el destino del significante cinematográfico. Pero sobre todo porque ese mismo proceso, al desarrollarse en un lugar cinematográfico, al convertir la película en un lugar simbólico, todo lo que se dice en ella no puede no ser indicado con el sello de lo simbólico, modificado por su eco, modelado según su plantilla;

3) así, decir que el cine, al hablarse, hablando en su lugar y desde un lugar específico, habla del erotismo, conduce a interrogarse, más allá del erotismo, sobre sus símbolos, sobre sus figuras. Por encima del erotismo, es la realidad esencialmente figurativa del cine la que se desvela ante nosotros, en películas como *El tigre de Esnapur*, *Le Procès de Jeanne d'Arc* o *Una historia inmortal* (Une histoire immortelle, 1966).

(*Cahiers du cinéma*, nº 211, abril de 1969, y nº 212, mayo de 1969)

La pantalla del fantasma

Pascal Bonitzer

Una realidad sin tacha: protegida por una pantalla. Pero la realidad no se encuentra detrás de la pantalla. Se inscribe en ella directamente, por el efecto de un haz de luz. Una realidad proyectada. El ojo proyecta también su luz sobre el cuadrado de tela, acaricia las diferencias inmateriales, se hunde en el abismo ligero, la deliciosa carencia de la «realidad» que desea. Entre el ojo vivo del Espectador y la memoria muerta, fotoquímica, de la película, atravesada por los rayos iguales de la luz del proyector, se anuda sobre el lecho ficticio de la pantalla un simulacro de coito, el placer autoerótico del ojo enlazando una realidad evanescente, Dafne, el objeto furtivo del deseo, definitivamente inasequible en su metamorfosis hilemórfica (hile: madera muerta, la *materia*).

«Ante todo, los obsesos necesitan contar con la posibilidad de la muerte para resolver sus conflictos.» (Freud)

Partamos de esa «evidencia» (ideológica) de que el cine se ocupa, antes que nada, técnicamente, de lo real. Encontramos esa evidencia tanto entre los idealistas probados (Bazin, la realidad en su continuidad sensible) como entre los materialistas declarados (Jean-Louis Baudry, lo real objetivo registrado por la cámara). Lo real: significa que, por la boca de la cámara, el cine incorpora alguna cosa, alguna

cosa que no está tejida de sueños. Es por ello por lo que el hecho de recordar que los principios que rigen el funcionamiento de la cámara proceden directamente de los códigos de figuración del Quattrocento ha podido provocar escándalo: nos olvidábamos así de la esencia del cine, que es la de incorporar y restituir visualmente la realidad sensible; al rebajarla a un simple código de figuración, se privaba al cine de toda profundidad.

Pero lo real es también lo que es heterogéneo a todo tejido de sueño, de película o de texto. Mofarse de lo real es un fantasma, un fantasma de incorporación (comerse al otro), del que deberíamos poder entender la forma y los efectos, en los textos y las películas. Ello significa que la violencia cinematográfica no tiene únicamente lugar en la práctica del montaje (cortar y dividir el lazo de realidad visible) sino también en el rodaje (devorar/arrancar de lo real; o el estremecimiento del «directo» y del cine etnológico —ver más adelante—; ser devorado). La pareja cine/realidad, que ha alimentado todas las obsesiones idealistas en la crítica y la teoría del cine, encubre un fantasma de muerte.

No es difícil demostrarlo: la primera fase del primer capítulo del primer tomo de *Qué es el cine*, de André Bazin, afirma: «Un psicoanálisis de las artes plásticas podría considerar la práctica del embalsamamiento como un hecho fundamental de su génesis. En el origen de la pintura y de la escultura, encontraría el "complejo de la momia"». Cincuenta páginas más adelante, Bazin particulariza esta reflexión bachelardiana: «La muerte es uno de los raros acontecimientos que justifica el término... de especificidad cinematográfica». La película es *la momia del cambio* (*Qué es el cine*, página 16). Como toda momia. Y paradójica, como toda momia.

Atrapar y fijar esa cosa que no puede nombrarse, o más bien el fantasma apenas nombrable de esa cosa (lo real mismo) que surge y desaparece al punto, se eclipsa, entre las mallas del texto, las ganancias desiguales del negativo de la película: es la estructura del fantasma obsesional, que es también la forma del sueño metafísico.

Se ve entonces por qué el montaje debe ser prohibido: para atrapar y fijar, momificar el cambio, la propia película, es decir, las bandas, si seguimos la metáfora baziniana, no deben comportar la menor solución de continuidad. La diferencia sensible, el cambio debe inscribirse del lado de la «realidad», no en el tejido de la película (el tejido debe desaparecer como tal para conservar la «realidad» converti-

da en negativo de película, descamada, suprimida en su presencia viva por la implacable devoración mecánica de la cámara).

Es por ello por lo que el animal salvaje constituye el paradigma mayor de esa problemática, a condición de ser atrapado entero, es decir, no montado. La fiera es una de las metáforas más radicales de lo real: su inscripción en la pantalla, su presencia en el campo, constituye claramente una «ganancia de realidad» en la medida en que el tiempo del rodaje ha podido (habría podido) ser el momento de una lucha, de una lucha a muerte. La cámara es la que ha devorado a la fiera, pero *podría haber sucedido* al contrario, o al menos la fiera podría haber devorado al operador, el director. El fantasma del espectador es el de ser el director; es él quien disfruta de la *Aufhebung* de esa lucha a muerte. Pero es necesario que la fiera esté entera en la pantalla, plena, llena de vida, que la película atrape sin adornos una concentración de violencia que un ojo humano no habría podido soportar, ante la cual se habría tapado los ojos; el velo transparente de la pantalla no garantiza el goce del espectador, sino que éste lo olvide como tal puesto que lo separa de él (lo separa de su muerte).

El paradigma de la fiera permite comprender, leer, la pasión de Bazin por todo lo que puede, podría, hubiera podido constituir una violencia con respecto del cine, quiero decir lo que constituye para Bazin la esencia del cine: el rodaje en continuidad, la desaparición de la técnica, la epifanía de lo real sensible, el bosque estremecido de las pequeñas diferencias que separan el «cine» de las «artes plásticas» (a propósito de esto último, la contigüidad a menudo afirmada, por Bazin entre otros, del cine y de las «artes plásticas» no es evidente). Por ejemplo, su interés por las contradicciones cine-teatro, cine-literatura, cine-pintura, etcétera, su afirmación de un «cine impuro», es decir, de un cine que afronta lo que, codificado por otras prácticas significantes, correría el riesgo «de no traspasar la pantalla» (el discurso «literario», la escenografía «teatral», etcétera). Se trata siempre de un juego en el que el cine, a riesgo de perderse, debe incorporar al otro (= «ganancia de realidad»). El cine de Straub, que lleva a cabo ese juego sin reservas, lo extiende sin duda a algo muy distinto, a un envite mucho más radical, y a otro escenario, que ya no es el de la transparencia.

De qué envite se trata: a partir de aquí hay que implicar al espectador en la contradicción inscrita, ya no hacer gozar de la contradicción resuelta. Ese envite es político, por supuesto. Y se plantea con fuerza en el cine «político».

La lucha a muerte no es solamente un fantasma de cineasta. Compañeros cineastas, no la ahoguéis bajo las bandas de la representación.

La doble cuestión ficticiamente planteada a Serge Daney como cierre del párrafo («¿Cómo hay que rodar la lucha de clases?», «¿Cómo hay que rodar la toma de conciencia?») no vale por supuesto más que en el círculo de la problemática baziniana, marcada en ese nivel por la práctica de Rossellini, de Renoir. Sólo un deseo metafísico y fantasmático de *capturar* lo que no se deja atrapar, es decir, sentir profundamente el deseo de *acabar* con los antagonismos en el modo de reconciliación (la de los espectadores en la oscuridad de las salas donde todas las vacas son negras), puede plantearla en esos términos.

> Compañeros cineastas,
> no hagáis cine «político». Haced políticamente cine (Godard, grupo Dziga-Vertov).

Hacer políticamente cine es, en primer lugar, tener en cuenta teórica, práctica y concretamente el hecho de que una película se produce en el escenario dividido de «la lucha de clases» y *no a la inversa.* No se trata de atraer «la lucha de clases» a la pantalla, escenario homogéneo del goce, con el fin de descargar las energías militantes. No hagáis de la lucha un objeto, sino de vuestras películas un objeto de lucha. De crítica. Y de *transformación.* ¿Por qué los cineastas marxistas, siendo así que la filosofía marxista ha abandonado la contemplación, deberían seguir contemplando y dando a contemplar el mundo en lucha? Una película también tiene su cometido.

PASCAL BONITZER

A propósito de, sobre y bajo la comunicación

(Tres preguntas sobre *Six fois deux, sur et sous la communication [1976]*)

Gilles Deleuze

I) *Los* Cahiers du cinéma *le solicitan una entrevista porque es usted un «filósofo» y querríamos contar con un texto en ese sentido, pero sobre todo porque admira y le gusta lo que hace Godard. ¿Qué opinión le merecen sus últimos programas de televisión?*

Como le ha pasado a mucha gente, me he emocionado, y con una emoción que perdura. Le puedo decir cómo me imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho, así que por fuerza se encuentra en la más absoluta de las soledades. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada de sueños, de fantasmas o de proyectos, sino de actos, de cosas e incluso de personas. Una soledad múltiple, creadora. Gracias a la intimidad de esa soledad, Godard puede ser una fuerza por sí solo, pero también realizar un trabajo de equipo con diversas personas. Puede tener tratos de igual a igual con quien sea, tanto con los poderes oficiales o las organizaciones, como con una mujer de la limpieza, un obrero, unos locos. En los programas de televisión, las cuestiones que plantea Godard son siempre de un mismo nivel. Nos perturban a nosotros, los que las escuchamos, pero no a aquel al que se las propone. Habla con gente que delira, de una manera que no es ni la de un psiquiatra, ni la de otro loco o de alguien que se hiciera el loco. Habla con unos obre-

ros, y no es ni un patrón, ni otro obrero, ni un intelectual, ni un director con unos actores. No es porque se amolde a los diferentes tonos, como haría alguien con esa habilidad, sino porque su soledad le confiere una gran capacidad, un gran poblamiento. En cierto modo, de lo que se trata siempre es de ser un poco tartamudo. No tartamudo en el habla, sino en el propio lenguaje. Generalmente sólo se puede ser extranjero en otro lenguaje. Aquí, al contrario, se trata de ser, en su propia lengua, un extranjero. Proust decía que los libros hermosos forzosamente están escritos en una especie de lengua extranjera. Lo mismo ocurre con las emisiones de Godard; incluso ha perfeccionado su acento suizo con este fin. Es ese tartamudeo creador, esa soledad lo que hace que Godard constituya toda una fuerza.

Porque Godard, y ustedes lo saben mejor que yo, siempre ha estado solo. Nunca ha habido un éxito de Godard en el cine, como querrían hacer creer los que dicen: «Ha cambiado, a partir de un momento determinado ya no funciona». A menudo lo dicen los mismos que lo odiaban desde el principio. Godard ha aventajado y marcado a todo el mundo, pero no por las vías que habrían significado el éxito, sino más bien siguiendo su propia línea, una línea de huida activa, una línea continuamente quebrada, en zigzag, subterránea. Por lo demás, hay que decir que, respecto del cine, se había conseguido más o menos encerrarlo en su soledad. Se le había limitado. Y he aquí que aprovecha esas vacaciones, una vaga llamada a la creatividad, para ocupar la televisión seis veces en dos emisiones. Es quizá el único caso de alguien que no se ha dejado engañar por la televisión. Generalmente se sale perdiendo de antemano. Se le habría perdonado si hubiera recurrido a su cine, pero no que hubiese hecho esta serie que cambia tantas cosas en el interior de lo que atañe en mayor medida a la televisión (interrogar a la gente, hacerles hablar, enseñar imágenes procedentes de otro lugar, etcétera). Incluso si no se habla ya de ello, si el tema ya está agotado. Por fuerza muchos grupos y asociaciones se habrán indignado: el comunicado de la Asociación de periodistas, reporteros-fotógrafos y cineastas es un ejemplo de ello. Al menos Godard ha conseguido reavivar el odio. Pero también ha demostrado que es posible otro «poblamiento» en la televisión.

II) *No ha respondido usted a nuestra pregunta. Si tuviera que dar un «cursillo» sobre estos programas... ¿Qué ideas ha percibido, o sentido? ¿Cómo haría para explicar su entusiasmo? Siempre podre-*

mos hablar de lo restante más adelante, incluso si ello resulta lo más importante.

Bien; pero las ideas, tener una idea, no es una ideología, es una práctica. Godard tiene una bonita fórmula: una imagen justa no, justo una imagen. Los filósofos deberían decirlo también y conseguir llevarlo a cabo: nada de ideas justas, justo unas ideas. Porque las ideas justas son siempre unas ideas de conformidad con unas significaciones dominantes o unas consignas establecidas, son siempre unas ideas que verifican alguna cosa, incluso si ese algo está por venir, incluso si es el porvenir de la revolución. Mientras que «justo unas ideas» es un devenir-presente, es el tartamudeo en las ideas; sólo puede expresarse bajo forma de preguntas, que más bien hacen enmudecer las respuestas. O bien mostrar alguna cosa simple, que desbarata todas las demostraciones.

En ese sentido, hay dos ideas en los programas de Godard que no cesan de apoyarse la una a la otra, de mezclarse o de separarse segmento por segmento. Es una de las razones por las cuales cada programa está dividido en dos: como en la escuela primaria, los dos polos, la lección de las cosas y la lección del lenguaje. La primera idea se refiere al trabajo. Creo que Godard no cesa de cuestionar un esquema vagamente marxista, que ha calado hondo en todas partes: existiría algo bastante abstracto, como una «fuerza de trabajo», que se vendería o que se compraría, en unas condiciones que definirían una injusticia social fundamental, o al contrario establecerían un poco más de justicia social. Ahora bien, Godard plantea unas preguntas muy concretas, muestra unas imágenes que giran alrededor de esto: ¿qué se compra y qué se vende exactamente? ¿Qué están dispuestos a comprar unos, y los otros a vender, pero que no es obligatoriamente lo mismo? Un joven soldador está dispuesto a vender su trabajo de soldador, pero no su fuerza sexual convirtiéndose en el amante de una vieja dama. Una mujer de la limpieza se ofrece de buen grado a vender sus horas de limpieza, pero no quiere vender el momento en el que canta un fragmento de la Internacional. ¿Por qué? ¿Porque no sabe cantar? Pero ¿y si se le paga justamente para hablar de lo que no sabe cantar? E inversamente, un obrero de relojería especializado quiere ser pagado por su fuerza relojera, pero rechaza que lo hagan por su trabajo de cineasta aficionado, su «hobby», como dice él; sin embargo, las imágenes muestran que en los dos casos los gestos, en la cadena de relojería y en la cadena de montaje, son muy parecidos, hasta el punto de

confundirse. No, dice el relojero, a pesar de todo, existe una gran diferencia de amor y de generosidad en esos gestos, yo no quiero que me paguen por mi cine. Pero, entonces, ¿qué ocurre con el cineasta, con el fotógrafo que cobran por ello? Más aún, ¿qué está dispuesto a pagar a su vez un fotógrafo? En algunos casos está dispuesto a pagar a su modelo. En otros, es el modelo quien le paga. Pero cuando fotografía torturas o una ejecución, no paga ni a la víctima ni al verdugo. Y cuando fotografía a niños enfermos, heridos o hambrientos, ¿por qué no les paga? De manera análoga, Guattari proponía en un congreso de psicoanálisis que no se pagara menos a los psicoanalizados que a los psicoanalistas, puesto que no podemos decir exactamente que el psicoanalista haga un «servicio»; hay más bien una división de trabajo, una evolución de dos tipos de trabajo no paralelos: el trabajo de escucha y de criba del psicoanalista, pero también el trabajo del inconsciente del psicoanalizado. La propuesta de Guattari no parece haber sido tenida en cuenta. Godard dice lo mismo: ¿por qué no se paga a la gente que mira la televisión, en vez de hacerla pagar, puesto que realiza un verdadero trabajo y a su vez desempeña un servicio público? La división social del trabajo implica que, en una fábrica, sean pagados tanto el trabajo del taller como el de despacho y de los laboratorios de investigación. Si no, ¿por qué no imaginarse a los obreros teniendo que pagar ellos mismos a los diseñadores que dan forma a los productos que fabrican? Creo que todas esas preguntas y muchas otras, todas esas imágenes, y muchas otras, tienden a pulverizar la noción de fuerza del trabajo. En primer lugar la noción misma de fuerza de trabajo aísla arbitrariamente un sector, corta el trabajo en su relación con el amor, la creación e incluso la producción. Hace del trabajo una conservación, el contrario de una creación, porque para él se trata de reproducir unos bienes consumibles, y de reproducir su propia fuerza, en un intercambio cerrado. Desde ese punto de vista, poco importa que el intercambio sea justo o injusto, puesto que siempre hay una violencia selectiva de un acto de pago y una mitificación en el principio mismo que nos hace hablar de una fuerza de trabajo. Sólo en la medida en que el trabajo sea separado de su pseudofuerza, los flujos de producción, muy diferentes, no paralelos, de todas las clases, podrán ser relacionados directamente con flujos de dinero, independientemente de toda mediación por una fuerza abstracta.

Estoy todavía más confuso que Godard. Tanto mejor, puesto que lo que cuenta son las cuestiones que plantea Godard y las imágenes

que muestra, y el sentimiento posible del espectador de que la noción de fuerza del trabajo no es inocente, y que no es para nada evidente, incluso y sobre todo desde el punto de vista de una crítica social. Las reacciones del Partido Comunista, o de ciertos sindicatos ante los programas de Godard, se explican tanto por ello como por otras razones todavía más visibles (ha osado abordar esa noción santa de la fuerza del trabajo...). Y, después, está la segunda idea, que atañe a la información. Porque ahí también se nos presenta el lenguaje como esencialmente informativo, y la información, esencialmente como un intercambio. Ahí también se mide la información con unidades abstractas. Sin embargo, es dudoso que la maestra de escuela, cuando explica una operación matemática o cuando enseña ortografía, transmita informaciones. Ella manda, o más bien, da consignas. Y se proporciona sintaxis a los niños como se dan herramientas a los obreros, para producir unos enunciados conformes a las significaciones dominantes. Hay que entender literalmente la fórmula de Godard; los niños son prisioneros políticos. El lenguaje es un sistema de mandatos, no un medio de información. En la televisión se dice: «Ahora un poco de diversión..., y enseguida las noticias...». De hecho, habría que invertir el esquema de la informática. La informática supone una información teórica maximal; después, en el otro polo, coloca el puro ruido, la interferencia; y entre los dos, la redundancia, que disminuye la información, pero que le permite vencer al ruido. Es lo contrario: arriba habría que poner la redundancia como transmisión y repetición de las órdenes o mandatos; abajo, la información siempre como el mínimo requerido para la buena recepción de las órdenes. ¿Y qué más hay por encima? Pues bien, habría algo así como el silencio, o bien como el tartamudeo, o bien como el grito, algo que pasaría bajo las redundancias y las informaciones, que haría pasar al lenguaje, y que a pesar de todo se haría escuchar. El hecho de hablar, incluso cuando se habla de uno mismo, siempre consiste en ocupar el lugar de otro, de aquel al que se pretende hablar, y a quien se le niega el derecho a hablar. Séguy abre la boca para transmitir órdenes y consignas. Pero la mujer cuyo hijo ha muerto también está con la boca abierta. Una imagen se hace representar por un sonido, como un obrero por su delegado. Un sonido toma el poder sobre una serie de imágenes. Entonces, ¿cómo se consigue hablar sin dar órdenes, sin pretender representar alguna cosa o a alguien, cómo se consigue hacer hablar a aquellos que no tienen ese derecho, y a devolver a los sonidos su valor de lucha contra el

poder? Debe de ser eso, sentirse como un extranjero en su propia lengua, trazar para el lenguaje una especie de línea de huida.

Son «justo» dos ideas, pero dos ideas son mucho, es algo extraordinario, contiene muchas cosas y otras ideas. Godard pone pues en cuestión dos nociones corrientes, la de la fuerza del trabajo y la de la información. No dice que habría que proporcionar *verdaderas* informaciones, ni que habría que pagar *bien* la fuerza del trabajo (éstas serían unas ideas justas). Considera que esas nociones son muy equívocas. Escribe FALSO al lado de ellas. Hace tiempo que dijo que deseaba tener una oficina de producción más que ser un autor, y ser director de telediarios más que cineasta. Evidentemente, no quiso decir que deseaba producir sus propias películas, como Verneuil, ni ocupar un puesto importante en la televisión, sino más bien realizar un mosaico de trabajos, en vez de ajustarlos a una fuerza abstracta; más bien hacer una yuxtaposición de las subinformaciones, de todas las bocas abiertas, en vez de remitirlas a una información abstracta tomada como consigna.

III) *Si esas son las dos ideas de Godard, ¿acaso coinciden con el tema constantemente desarrollado en los programas, «imágenes y sonidos»? ¿La lección de las cosas, las imágenes remitirían a los trabajos, así como la lección de las palabras, los sonidos, remitirían a las informaciones?*

No, la coincidencia no es más que parcial: también hay necesariamente información en las imágenes, y un trabajo en los sonidos. Unos conjuntos cualesquiera pueden y deben ser divididos de diversas maneras que no coinciden si no es parcialmente. Para tratar de reconstituir la relación entre imagen y sonido según Godard, habría que explicar una historia muy abstracta, con varios episodios, y darse cuenta al final de que esa historia abstracta era la más simple y la más concreta en un solo episodio.

1) Existen imágenes, las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la cabeza, en el cerebro. Al contrario, el cerebro es otra imagen más entre las imágenes. Las imágenes no dejan de actuar y reaccionar las unas sobre las otras, de producir y consumir. No existe ninguna diferencia entre las *imágenes*, las *cosas* y el *movimiento*.

2) Pero las imágenes tienen también una parte interior o ciertas imágenes tienen una parte interior y experimentan ese interior. Se tra-

ta de temas (véanse las declaraciones de Godard sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [1966], en el libro publicado por Belfond, pág. 393 y sigs.). En efecto, existe una *distancia* entre la acción acometida por esas imágenes y la reacción ejecutada. Es esa distancia lo que les da el poder de almacenar otras imágenes, es decir, de percibir. Pero lo que almacenan es solamente lo que les interesa de las otras imágenes: percibir es sustraer de la imagen lo que no nos interesa, siempre hay *menos* en nuestra percepción. Estamos tan repletos de imágenes que ya no vemos las del exterior por sí mismas.

3) Por otra parte, existen imágenes sonoras que no parecen tener ningún privilegio. Esas imágenes sonoras, o algunas de entre ellas, tienen, sin embargo, un *revés* que podemos llamar como queramos: ideas, sentidos, lenguaje, rasgos de expresión, etcétera. En ese sentido, las imágenes adquieren el poder de contraer o de capturar las otras imágenes o una serie de ellas. Una voz se impone sobre un conjunto de imágenes (la voz de Hitler). Las ideas, actuando como consignas, se encarnan en las imágenes sonoras o las ondas sonoras y dicen lo que nos tiene que interesar de las otras imágenes: dictan nuestra percepción. Siempre hay un «golpe de tampón» central que normaliza las imágenes, sustrae de ellas lo que no debemos percibir. De este modo se diseñan, a favor de la distancia precedente, como dos corrientes en sentido contrario: una que va de las imágenes exteriores a las percepciones, la otra que va de las ideas dominantes a las percepciones.

4) Estamos, pues, atrapados en una cadena de imágenes, cada uno en su sitio, cada uno siendo él mismo una imagen, pero también en una trama de ideas que actúan como consignas. Desde entonces, la acción de Godard, «imágenes y sonidos», va a la vez en dos direcciones. Por una parte, a restituir a las imágenes exteriores su totalidad, hacer que no percibamos de menos, hacer que la percepción sea igual que la imagen, hacer que se devuelva a las imágenes todo lo que encierran; lo que constituye ya una manera de luchar contra tal o cual poder y sus golpes de tampón. Por otra parte, deshacer el lenguaje como toma de poder, hacerlo tartamudear en las ondas sonoras, descomponer cualquier conjunto de ideas que pretendan ser ideas «justas» para extraer de ellas «justo» unas ideas. Quizá son éstas dos de las razones, entre otras, por las cuales Godard usa de un modo tan novedoso el *plano fijo*. Es un poco como ocurre con ciertos músicos actuales: instauran un plano fijo sonoro gracias al cual se podrá oír *todo* en la música. Y

cuando Godard introduce en la pantalla una pizarra negra sobre la que escribe, no hace de ella un objeto para filmar; convierte la pizarra negra y la escritura en un nuevo medio de televisión, como una sustancia de expresión que tiene su propia corriente, en relación con otras corrientes que circulan por la pantalla.

Toda esta historia abstracta en cuatro episodios tiene un aire de ciencia-ficción. Es nuestra realidad social de hoy en día. Hay algo curioso, y es que esta historia coincide en cierto número de puntos con lo que Bergson decía en el primer capítulo de *Materia y memoria*. Bergson pasa por ser un filósofo sabio, que ha perdido su lado novedoso. Estaría bien que el cine o la televisión se lo devolvieran (debería estar en el programa del I.D.H.E.C., quizá ya está en él). El primer capítulo de *Materia y memoria* desarrolla una sorprendente concepción de la fotografía y del movimiento del cine en sus relaciones con las cosas: «La fotografía, si hay fotografía, ya está tomada, ya está extraída del interior mismo de las cosas y por todos los puntos del espacio... etcétera». Eso no es decir que Godard sea bergsoniano. Sería más bien al revés, ni siquiera que Godard renueva a Bergson, pero que, al renovar la televisión, encuentra en su camino unos fragmentos suyos.

IV) *¿Pero por qué siempre hay «dos» en Godard? Es necesario que haya dos para que haya tres... Muy bien, pero ¿qué sentido tiene ese 2, ese 3?*

Están ustedes mareando la perdiz; son ustedes los primeros que saben que eso no es así. Godard no es ningún dialéctico. Lo que cuenta en él no es 2 o 3, o no importa cuál, sino Y, la conjunción Y. En Godard la utilización del Y es esencial. Es importante porque todo nuestro pensamiento está más bien moldeado sobre el verbo ser, ES. La filosofía está atestada de discusiones sobre el juicio de atribución (el cielo es azul) y el juicio de existencia (Dios es), sus reducciones posibles o su irreductibilidad. Pero siempre se trata del verbo ser. Incluso las conjunciones están medidas según el verbo ser, como podemos comprobar en el silogismo. Los ingleses y los norteamericanos son casi los únicos que han podido liberar las conjunciones, que han podido reflexionar sobre las relaciones. Sólo cuando se hace del juicio de relación un tipo autónomo nos damos cuenta de que se desliza por todas partes, que penetra y lo corrompe todo: el Y no es ni tan sólo una conjunción o una relación particulares, arrastra a todas las rela-

ciones, hay tantas relaciones como Y, el Y no sólo hace bascular todas las relaciones, sino que hace bascular el ser, el verbo... etcétera. El Y, «y... y... y...», es exactamente el tartamudeo creador, el uso extranjero de la lengua, por oposición a su utilización conforme y dominante fundada sobre el verbo ser.

Por supuesto, el Y es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades. La puerta de la fábrica no es la misma, cuando entro, y luego cuando salgo, y después cuando paso delante de ella, siendo un parado. La mujer del condenado no es la misma, antes y después. Sólo la diversidad o la multiplicidad no son para nada colecciones estéticas (como cuando se dice «uno de más», «una mujer de más»), ni esquemas dialécticos (como cuando se dice «uno da dos, ¿quién va dar tres?»). Porque en todos esos casos subsiste una primacía del Uno, o sea del ser, que se supone que se convertirá en múltiple. Cuando Godard dice que todo se divide en dos, y que en el día está la mañana *y* la noche, no dice que sea el uno o el otro, ni que el uno se convierte en el otro, se convierte en dos. Porque la multiplicidad no se da nunca en esos términos, sea el número que sea, ni en su conjunto o la totalidad. La multiplicidad está precisamente en el Y, que no tiene la misma naturaleza que los elementos ni los conjuntos.

Ni elemento ni conjunto, ¿qué es el Y? Yo creo que la fuerza de Godard es tanto vivir como pensar, y mostrar el Y de una manera muy novedosa, y hacerlo intervenir de forma activa. El Y, no es ni el uno ni el otro, está siempre entre los dos, es la frontera, una línea de huida o de flujo, lo único es que no la vemos, porque es lo menos perceptible posible. Y sin embargo, es en esta línea de huida donde ocurren las cosas, el devenir se forma, las revoluciones se esbozan. «Las gentes poderosas no son los que ocupan un campo u otro, es la frontera la que es poderosa.» Giscard d'Estaing hacía una constatación melancólica en la lección de geógrafo militar que dio recientemente en el ejército: cuanto más se equilibran las cosas a nivel de los grandes conjuntos, entre el Oeste y el Este, Estados Unidos, Unión Soviética, acuerdo planetario, encuentros orbitales, policía mundial, etcétera, más se «desestabilizan» de Norte a Sur. Giscard cita Angola, Oriente Próximo, la resistencia palestina, pero también todas las agitaciones que provocan «una desestabilización regional de la seguridad», los secuestros de aviones, Córcega... De Norte a Sur, se encontrarán siempre líneas que desviarán los conjuntos, un Y, Y, Y que marca cada vez un nuevo umbral, una nueva dirección de la línea quebrada, un nuevo

desfiladero de la frontera. El objetivo de Godard es «ver las fronteras», es decir, hacer visible lo imperceptible. El condenado *y* su mujer. La madre *y* el hijo. Pero también las imágenes *y* los sonidos. Y los gestos del relojero cuando está en su cadena de relojería *y* cuando está en su mesa de montaje: una frontera imperceptible los separa, que no es ni el uno ni el otro, pero también que los arrastra el uno y el otro a una evolución no-paralela, en una huida o en un flujo donde no se sabe quién persigue a quién ni hacia qué destino. Toda una micro-política de las fronteras, contra la macro-política de los grandes conjuntos. Sabemos al menos que es ahí donde las cosas suceden, en la frontera de las imágenes y de los sonidos, ahí donde las imágenes se saturan demasiado y los sonidos son demasiado fuertes. Es lo que Godard ha hecho en 6 veces 2: seis veces entre los dos, hacer pasar y hacer ver esa línea activa y creativa, arrastrar junto con ella a la televisión.

(*Cahiers du cinéma*, nº 271, noviembre de 1976)

Lo que está fuera del cuadro lo decide todo

Jean Narboni

Hace tres o cuatro años, cuando hacía tiempo que no había vuelto a ver esa película, asistí a una proyección de *Lo viejo y lo nuevo* (Staroie i novoie, 1929). Me produjo un intenso malestar, incluso cercano a la cólera, como alguna cosa que me ofuscaba por su irritante incongruencia, su pasotismo lúdico, su obscenidad. Me parecía extravagante que se hubiera podido estar tanto tiempo hablando de ese delirio maquinista (y que se siga haciendo) en términos de extenso poema lírico, de canción de gestas campesina y de amor infinito por el pueblo.[1] En aquella época (no había finalizado aún cierto trabajo sobre el luto en China), atribuí aquel malestar al solo contenido de la película, a lo que cruelmente se traslucía en él de una política soviética, de la que China representaba entonces (y no era yo el único que lo creía en los *Cahiers*) el positivo exacto: primacía de la máquina sobre el hombre, desarrollo de las fuerzas productivas sobre la revolucionarización de las relaciones de producción, explotación del campo por la ciudad, ausencia de línea de masas, imposición desde arriba del socialismo...

1. Rivette y yo mismo, en «Montage», *Cahiers du cinéma*, nº 210, marzo de 1969, págs. 16 a 35, entablamos un debate completamente guiado por la problemática de la producción textual, de la escritura materialista, etcétera.

Pero aquello no bastaba, había alguna cosa que se resistía a esa reducción de la que yo percibía a las claras que debía proceder de un suplemento escrito. Por mucho que tratara de desposeer a la película de un cierto aspecto «grotesco», de una chapucería carnavalesca o de una parodia de baja estofa, podía ciertamente recurrir a los textos de Eisenstein y comprender que lo que había motivado a éste a realizar esa película era la pasión por practicar una discordancia generalizada entre «la materia que hay que representar» y la manera de representarla (convertir en patética una máquina desnatadora de hojalata, erotizar las nupcias de una vaca, filmar el carro de una máquina de escribir de burócrata como el puente de una grandiosa construcción industrial, provocar el llanto con la muerte de un toro), todo era inútil. No me podía desprender de la convicción de que, en algún lugar, alguien, de una manera infinitamente retorcida, se burlaba, se divertía a expensas... ¿de quién? En todo caso no del mando ideológico, de los temas políticos, los cuales me parecía que eran tomados muy en serio. Esa loca y silenciosa hilaridad que acompañaba la película estaba relacionada con un *discurso del señor*. Discurso del señor, es decir, que se remite al *saber del esclavo* para producir un plus de disfrute que sólo satisface al sujeto de manera que pueda sostener la realidad del único fantasma.[2] Y el esclavo, en apariencia, no podía ser más que aquellos a los que ese señor creía estar educando: los campesinos rusos de 1929 y los espectadores de la película, o sea, en el día de esa proyección, yo mismo.

Cuando, en enero de 1930, antes de que la policía prohibiera una proyección de *Lo viejo y lo nuevo*, Eisenstein celebraba una conferencia en la Sorbona, los redactores de la revista *Documents* se hallaban presentes en ella. Georges Bataille, al final de un artículo titulado «Les Écarts de la nature», informaba sobre la intención expresada por S. M. E. en el transcurso de esa conferencia de realizar al cabo del tiempo la expresión de la dialéctica materialista a través de las formas (S. M. E. anunció su proyecto jamás realizado de extraer una película de *El Capital*).[3] Bataille evidenciaba el valor de revelación que podría tener una realización como aquella, e insistía sobre el poder que tendría «decidir las más elementales reacciones humanas partiendo de las más consecuentes». Pero ¿sobre qué trataba el resto del artículo?

2. Véase «Radiofonia», en *Scilicet* 2/3, pág. 97.
3. Bataille, *Oeuvres complètes*, Gallimard, tomo I, pág. 228.

Sobre el análisis (cuyo pretexto es un libro dedicado a diversos fenómenos aberrantes, prodigios, monstruos, etcétera) del efecto del malestar cómico, un malestar a su vez ligado a una seducción profunda, provocado por esas desviaciones de la naturaleza. En un momento determinado, Bataille hace esta sorprendente observación: en lo que podríamos llamar una dialéctica de las formas, los monstruos se encuentran en una posición de desviación máxima en relación con la regularidad geométrica natural, pero la impresión de incongruencia agresiva que suscitan es susceptible de manifestarse en presencia de cualquier figura individual. *En ese sentido, toda figura individual puede ser llamada, en cualquier grado, un monstruo.* Vienen entonces a ilustrar esa afirmación referencias a ciertas imágenes compuestas, de una regularidad geométrica perfecta, obtenidas por impresiones sucesivas de rostros sobre una misma placa fotográfica, imágenes compuestas de las que Bataille escribe que serían de algún modo la encarnación de la Idea platónica (hermosa necesariamente, pero desde entonces reducida a la simple definición de *medida común*).

La referencia de Bataille a Eisenstein, al final del artículo, aparece entonces en su dimensión de extraordinaria intuición: en efecto, de entre todos los cineastas, Eisenstein ha sido sin duda el que ha experimentado de manera más acusada el sentimiento de que no importa qué forma pueda tener algo aberrante y monstruoso, que todo lo que está en la naturaleza es en cierta medida *también una desviación de la naturaleza*, que toda figura procede de una desfiguración. El único, en cualquier caso, en haber hecho de ello su constante móvil de escritura. Una escritura que puede ser calificada como perversa, no por ser antinaturalista, sino por ir *contra natura*, y no solamente en su montaje disecante, quirúrgico, sino además en la toma de vistas, en la elección de la dimensión de los planos o de los ángulos, en la disposición de las figuras o en la grafía de los movimientos, la singularización extrema de los rostros y de los cuerpos, la acentuación en cada plano del más discreto elemento significante. Y sin duda en *Lo viejo y lo nuevo* más que en ninguna otra película (veremos el porqué). Hay que prestar atención, en «La Centrifugeuse et le Graâl», a cómo aumenta el horror ante esa naturaleza no-indiferente, el gozo de enumerar los artificios por los cuales ha sido forzada, desbaratada, transformada: cosas situadas *fuera de sí mismas* por el montaje «extático», utilización de un objetivo focal corto para hacer que «aparezcan los contornos de los volúmenes y de las formas *que la naturaleza le prescribe*»,

utilización «desbordante de las *normas ponderadas*» del «primerísimo primer plano» y del plano «super-general».[4] Torbellino molecular de elementos arrancados a una figura única, dispersados y reagrupándose en nuevas figuras inconvenientes, colocación de las cosas en *todos sus estados*, pero también del espectador fuera de su asiento o de sus casillas, colocación en desviaciones generalizada.

¿Qué resta entonces de la medida común, la regularidad, la idea, la belleza geométrica? En la referencia de Bataille a las imágenes compuestas, se ha visto que la idea, lejos de existir en primer lugar inalterada, no era ella misma más que el producto de todos los rostros constituyentes, que sobrevenía *después*. Ello podría ajustarse con las tesis de Eisenstein sobre la producción del sentido bajo el efecto de la colisión y la deflagración de las imágenes. Y sea cual fuera nuestro escepticismo con respecto a la creencia de Eisenstein en el montaje intelectual y la producción de conceptos por el juego de entrechocar los planos, parece imposible, *en cualquier estado de las cosas*, analizar seriamente las películas de Eisenstein sin tomar en consideración *la cuestión del sentido*. Imposible no ver en esas películas más que puras intensidades asignificantes, la anulación consuntiva o la volatilización del sentido en el arrebato de una perversión de escritura. Simplemente porque en Eisenstein no hay, no encontramos jamás, «en plano general», algo como el tema ideológico, la macrosignificación, o el mando político, y secundariamente, «en primer plano», su anulación o su subversión, sino el entrelazado y la co-presencia constantes de lo más particular y de lo más general, de lo concreto y de lo abstracto, etcétera. Hay que tomarse en serio a Eisenstein cuando se empeña en distinguir las «tinieblas de la catedral» de la «catedral envuelta en tinieblas», cuando dice que la tristeza en general no existe, sino que siempre es concreta, temática, o que en él «la percepción gráfica del tema y la cristalización progresiva de la idea (de la tesis) en una fórmula se unen y se forjan simultáneamente».[5]

Antes he dicho que, de todas las películas de Eisenstein, *Lo viejo y lo nuevo* era aquella donde se refleja más intensamente el sentimiento de una *monstruosidad* intrínseca, esencial en cuanto a cual-

4. «La centrifugeuse et le Graâl», en *La non-indifférente nature*, col. 10/18, pág. 103.

5. «Le cheminement de l'invention», en *Réflexions d'un cinéaste*, Ed. de Moscou, pág. 5.

quier figura individual, aquella en la que se desencadena a fondo perdido la empresa de desfiguración extática que no ha cesado de reclamar para sí mismo. Y ello, en mi opinión, teniendo en cuenta lo que él denomina el tema de la película, del que los efectos de comicidad agresiva y a menudo obscena que extrae constituyen justamente la prueba filmada —paradójica sólo en apariencia— de la tremenda seriedad con que lo aborda. Se puede decir, tal y como lo hace el propio autor, que ese tema se ordena (sería mejor decir se desordena) en torno a una línea que es la del XIV Congreso del Partido Comunista (b), de colectivización y de mecanización en el campo. Pero sin duda, para él es más esencial la de una *conmoción integral del orden natural de las cosas*. Un orden natural que no se limita a lo que él denomina «la eterna tierra rusa», pero que incluye también lo que designa, según Marx, como una «idiotez de la vida campesina», idiotez que los carteles introductorios de la película, lejos de historiar, sumergen en un pasado inmemorial. En *Lo viejo y lo nuevo*, el paso de la naturaleza a la cultura, paso concebido por S. M. E. como *violencia contra natura*, de tema difuso o marginal, como en *La huelga* (Stacka, 1924) o *Iván el terrible* (Ivan Grozni, 1944), se convierte en el tema de la película. Hay que experimentar, en dos textos cortos dedicados a esa película, la embriagadora exultación que le lleva a enumerar los desórdenes, las agresiones y las profanaciones de las cuales se sabe autor y cantor: agarrar al espectador estupefacto por los pelos, conquistar la tierra y transformarla, hacerse dueño de ella con sangre y sudor, desfigurarla metamorfoseando su rostro «eterno» por la «feroz presión de la industrialización», *cruzar* mujic y ciencia para dar origen a una nueva especie de hombre, mejorar en el laboratorio las razas de ganado, crear unas nuevas, hacer que se alce el centeno sobre la nieve (no hay mucha diferencia con Mitchurin, Lyssenko...).[6] Último gozo, en definitiva, éste supremo, *domar* el sol, transformando el «mes de septiembre agridulce» del rodaje en una «tórrida tarde de julio» en la pantalla (¿no era Trotski quien decía, unos años antes: «Y si el sol es burgués, ¿arrestaremos al sol»?).

Trasplantes, cruces, hibridaciones: delirio de una razón injertada en una materia opaca (cuerpo del campesino + naturaleza). ¿No en-

6. «Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale*» y «Une expérience accessible à des millions», en *Au-delà des étoiles*, colección Cahiers du cinéma, Ed. 10/18, págs. 51 a 60.

cuentran ustedes que en la foto de la portada de *La non-indifférente nature*, S. M. E. se parece un poco al doctor Frankenstein?

Allí donde había una cloaca, allí debe llegar la implacable ronda de tractores doblegando la tierra reventada: ése podría ser el resumen de cierto recorrido de *Lo viejo y lo nuevo*, diferente pero también intensamente difractado en plano medio, en plano general y en primer plano. En primer lugar, el comienzo sin comienzo, el comienzo de la película que sabe y dice que no lo es: el insondable retraso campesino proveniente de lo más hondo de todos los tiempos, el turbio claroscuro mezclando al hombre con el animal en una promiscuidad presimbólica, fuera del lenguaje, fuera del incesto. Luego, la lenta elección de lo mejor del pueblo, la subida a la superficie de dos figuras escogidas, Marfa, «la heroína positiva» de rostro de jabón, con aires de payaso de Gelsomina, y el bloque lechoso congelado del joven komsomol. Finalmente, la llegada de los terapeutas, los pedagogos, los representantes del socialismo venidos de la ciudad para pasmar a las masas con la eficacia prodigiosa de sus máquinas, venidos para hacerles soñar con centrifugadoras, con comederos a la danesa, con concursos de puesta, granjas colectivas, multiplicación de tractores, inseminación artificial, cumplimiento del deseo bajo la forma de innumerables pequeñas terneras o de lechones. *Cruce* (la palabra es de S. M. E.) teratológico del hombre, de la máquina y del animal, siempre violentamente erotizado. Tomemos el ejemplo de los animales. Sabemos que la metáfora animal del humano es frecuente en S. M. E., no por fuerza negativa, por otro lado. Puede ser figurada directamente, como en la secuencia de la carnicería al final de *La huelga* (el capital aguijonea a los obreros como si fueran bueyes) o el del hampa (planos de un mono, de una lechuza montados sobre los rostros de unos provocadores llamados... el Mono, la Lechuza, etcétera). Puede ser sugerida sin estar inscrita, es decir filmada al pie de la letra (la pareja de viejos campesinos alelada de cansancio en *Lo viejo y lo nuevo* y tirando de un infame arado = trabajar como bueyes o caballos). Pero si unas tales figuras sustitutivas son frecuentes en *Lo viejo y lo nuevo* (no insisto en la más grande, la de las nupcias del toro, donde el equívoco es interminable, gozosamente mantenido para saber quién, de la vaca o las jóvenes igualmente engalanadas, adornadas con flores, será la novia), de forma más difusa, y sin duda más profunda, se desprende en esta película, con respecto a la masa de campesinos, el sentimiento complejo que resume en su esterilidad la ex-

presión: *son como animales*. Es decir, una mezcla de atracción recelosa (son oscuros, insondables, se mueven por impulsos imprevisibles) y de ternura bonachona (se divierten con nada). Compruébese cómo obedecen con sólo fruncir el ceño el ingeniero agrónomo con aspecto de Lenin, y restituyen dócilmente el dinero sustraído un instante antes, en una agresiva acometida a la caja de la cooperativa; véase cómo han escuchado la voz de «¡Al suelo!», cómo juguetean alegremente bajo los chorros de leche y brincan ante la nueva puesta en marcha del tractor. Inquietud, diversión, atracción equívoca.

Parece que esté exagerando, pero no. Hay que leer, en el ensayo *Lénine, les paysans, Taylor*,[7] de Robert Linhart, ciertos pasajes del escritor «proletario» Gorki en *El campesino ruso*, para entender cuál era, en el decenio que siguió a la Revolución de 1917, la actitud de la «intelligentsia» ciudadana socialista, pero también de muchos de los cuadros del aparato soviético respecto a la gente campesina (no de los kulaks, eso sería demasiado fácil, sino de las masas campesinas pobres): hostilidad amedentrada ante esas hordas ignorantes, simple derrumbamiento de la veneración mística de los populistas a finales del siglo XIX. Eisenstein no es ajeno a esa idea, y su escritura, por muy diferenciadora y excesiva que sea, lleva esa marca. En ese sentido, me parece difícil ver en *Lo viejo y lo nuevo* el menor rasgo de esa «etnografía devota» señalada por Barthes, en *El acorazado Potemkin*, respecto del proletariado de las ciudades. El personaje de Marfa no lo invalida, sino que, de entrada, destaca escenográfica y morfológicamente del resto de los figurantes y, durante la película, no trata ni se relaciona si no es con el ingeniero agrónomo, el obrero y los burócratas de la ciudad, el tractorista de la chaqueta de cuero.

A fin de cuentas, actualmente no hay más que dos maneras de positivar *Lo viejo y lo nuevo*, por poco que estemos de acuerdo sobre el hecho de que la política estalinista respecto de los campos que eran contemporáneos a la película no fue precisamente democrática. La primera consiste en utilizar al artista Eisenstein contra el poder y el encargo político, y en el propio Eisenstein lo que hace contra lo que dice (sus textos serán entonces llamados o bien engañosos: añade más cosas a la fe socialista para poner término a las acusaciones de formalismo, o bien denegativos: realmente «cree en ello», pero su escritura

7. Éditions du Seuil, col. Combats.

fílmica sabe más que él). Existe ciertamente un encargo político, pero la potencia significante, la perversión, la parodia, el juego del primer plano y la extrema singularización de las figuras subvierten el dogma y lo desagregan. Es lo que hace Pascal Bonitzer en este mismo número, brillantemente, y creo haber consignado en qué no estaba yo de acuerdo.

La otra manera es la de un especialista en S. M. E., François Albéra, en un texto no publicado en Francia, pero aparecido en la revista griega *Synchronos*, en mi opinión totalmente fantástica.[8] Tendríamos por un lado al brutal Stalin, quien despreciaba a los campesinos y los oprimía, y al bueno de Lenin, quien, por su parte, era justo para con ellos. Y con *Lo viejo y lo nuevo*, S. M. E. habría hecho una película profundamente leninista, es decir, en desacuerdo con la línea del Partido de esa época, y es por esa razón por lo que fue criticado. El inconveniente de esa tesis, además de que la oposición consensuada entre los dos dirigentes políticos con respecto a la gente campesina encierra algo de edificante, por no decir simplista, que no tuvo una correspondencia en la realidad, es que la imagen de un Eisenstein sosteniendo piadosamente la antorcha del pensamiento leninista en 1929 se parece, hasta el punto de confundirse con las historias de las almas en pena, a las que el althusserismo nos tiene acostumbrados (el economicismo de la Segunda Internacional que viene a atormentar las noches de la Tercera en *Respuesta a John Lewis...*). Albéra se esfuerza en señalar las secuencias de la película donde la dictadura del Partido no es valorizada, sino donde se ejerce una real autonomía de pensamiento y de acción de las masas. Ve en la secuencia de la reparación del tractor el ejemplo-tipo de ello, una ilustración en cierta manera de «contar con sus propias fuerzas». Es ése, en mi opinión, un ejemplo típico de lectura de la película en un plano de conjunto. En esa escena —los campesinos son tan pasivos y espectadores como en otras—, la reparación constituye el hecho del tractorista de la chaqueta de cuero, pero hay materia, sobre todo para S. M. E., para un momento extremadamente sexualizado, de cómico «bufón» de desplazamiento y de contaminación «hombre-máquina»: el tractorista sube al tractor, y es captado en múltiples planos bajo unos ángulos diferentes, como si copulara con la máquina en unas posturas grotescas, mientras al mismo tiempo limpia bielas y pistones con los trozos de tela de los que Mar-

8. *Synchronos Kinimatographos*, nº 11, 76.

fa se va despojando progresivamente. Tras lo cual, los espectadores-campesinos exultan.[9]

Hay que insistir en este aspecto de la película: una película de propaganda sin duda, pero cuya economía es la de una película *publicitaria* (sabemos que el poder soviético encargaba a sus artistas, cineastas, artistas plásticos, películas publicitarias para sí mismo, sus organismos de Estado, sus comercios...). El modo de adhesión de los campesinos a las ideas de colectivización, de mecanización, etcétera, está configurado exactamente como el de los compradores potenciales, en un principio escépticos (por supuesto determinados por sus «necesidades objetivas», pero de eso saben *antes* que ellos el Partido o la firma Moulinex), después repentinamente seducidos por el funcionamiento milagroso de las máquinas que se les proponen. El célebre ejemplo de la secuencia de la desnatadora es en ese sentido esclarecedor. Justo después llega el de la procesión y las plegarias por la lluvia, que por supuesto se supone que constituye la antítesis perfecta: oposición del fanatismo borreguil y de la toma de conciencia colectiva, de la impotencia ridícula de los popes y de la religión ante la eficacia racional de la máquina, e incluso, como lo subraya S. M. E., del cine antiguo, «interpretado», «teatral», en el que el éxtasis va ligado a la gesticulación de los actores, ante el cine «nuevo», «puro», donde éste se obtiene por unos medios «específicamente» fílmicos. El cineasta dice ciertamente que se trata de «un triunfo ideológico» y no de una «bacanal dionisíaca que se adueña de un grupo de gente en *presencia de un milagro»; la estructura del milagro sin embargo se* conserva por completo, incluso si los elementos han cambiado. Desde el primer plano de la secuencia, de golpe la desnatadora está *ahí*, llegada de ninguna parte; es una aparición, realzada en su misterio por el toldo de lona que la cubre, después descubierta como un objeto sagrado, fuera del alcance y sobre todo del entendimiento de los campesinos presentes, después poco a poco accionada en una demostración realizada por los promocionados oficiantes (Marfa, una vez más,

9. La acción de desvestirse que protagonizan el tractorista y Marfa ha sido interpretada de diversas maneras: ironía y ruina en la exhibición de los especialistas; abandono, junto con los harapos de los campesinos, de las ideas atrasadas, etcétera. Quiero proponer otra: desnudar a los campesinos para asegurar el desarrollo de la industrialización, algo que se aproxima más a mi sentido de la realidad de los hechos.

y el komsomol), hasta que, por fin, con el suspense de rigor de las películas publicitarias, el lechoso tornado blanco viene a limpiar con su flujo irreprimible la negrura de las dudas ancestrales. Ocurre lo mismo con el comedero de los animales, llegado de ninguna parte, que nos es desvelado con un lento *travelling* de alejamiento que lo descubre, y ante el cual desfilan, como si fuera un *stand* de una feria agrícola, los pasmados campesinos. También ocurre lo mismo con el tractor, arrancado tras una fuerte lucha con la burocracia, y que por ello podría considerarse menos «sagrado», más familiar, pero que Eisenstein se ve forzado a convertir de nuevo en milagro haciéndolo entrar en su hangar, lo cual, gracias al efecto de un truco, *hace solo*, en presencia de nadie, *porque es necesario* que aparezca más tarde a los campesinos, en el misterio de lo nunca-visto (el de su existencia, en primer lugar, y después el de su funcionamiento).

Estos efectos milagrosos, es cierto, no son posibles ni operativos si no son ellos mismos el efecto de pequeños milagros de escrituras. En los tres ejemplos citados (la desnatadora, el comedero, el tractor) vemos claramente que, así como la estructura de base permanece sin cambios (el enfrentamiento entre un ojo, primero incrédulo, y una máquina que —¿Sí? ¿No? ¡Sí!— se pondrá en funcionamiento), la manera de filmar es completamente diferente, muy rica. En su artículo, Pascal Bonitzer señala los numerosos efectos de *witz* con los que se articula *Lo viejo y lo nuevo*, las imposiciones poéticas que cortocircuitan los efectos de causalidad y de continuidad de la narración clásica (la lenta sucesión de las razones y los progresos difíciles de la conciencia). Analiza muy adecuadamente quizá el más bello de entre ellos, el de la segadora y el saltamontes. Pero estoy menos de acuerdo con él cuando ve, en esa admirable *contingencia* del significante, en esa brusca irrupción de aquella que «no cesa de escribirse» (*contingencia* es la categoría que Lacan sustituye transformándola en la *arbitraria* saussuriana), una perversión o una muerte de los significados políticos de la película, algo irreconciliable con la política estalinista. Yo vería al contrario el remarque fílmico, la acentuación específica, y para decirlo en una palabra, la *verdad*, de un tipo de arbitrario infinitamente menos poético practicado en el mismo momento en lo real y a gran escala. Política ella también milagrosa de «incorporarse y dejar atrás», posible solamente al precio, aquí también, de poner término a los debates y al orden de las explicaciones, imposición en el campo de un socialismo «por los de arriba» (las cúspides del Partido

relevando a las cúspides celestes), adhesión obtenida de las masas por la demostración de que, comparado con otros modos de producción, el socialismo «va bien», «funciona», «maquina» infinitamente más y mejor. Los burócratas de la prensa por supuesto han atacado *Lo viejo y lo nuevo*, pero acaso podía ser de otro modo cuando lo que esperaban de S. M. E. era la expresión cinematográfica de las directrices del Partido y no del gozo, más didactismo y menos poesía, más exactitud documental y menos excesos significantes, unas curvas de aumento de la producción lechera y de los índices de puesta, no los desencadenamientos delirantes de cascadas lechosas. Que hubo discordancia entre lo que esperaban y lo que les sirvieron, eso es seguro. Pero la relación entre lo uno y lo otro no me parece basarse en una subversión paródica, sino, lo repito, en una *verdad*. Eisenstein *desvaría* la política estalinista, es el perverso en ella, quizá (sin duda), pero *en* el estalinismo es, en cierta manera, el enfermo y el analista a la vez.[10] Sabemos que al poder estalinista no le faltaron nunca, ni en la U. R. S. S. ni en otra parte, artistas o sabios para delirar sobre las teorías más locas sobre el arte o la ciencia, para añadirles otras. Lo que resultaba insoportable en *Lo viejo y lo nuevo* para las instancias concernidas, qui-

10. Varios autores han puesto de relieve, desde hace algunos años, la perversión de escritura de Eisenstein: Barthes en «Le troisième sens» (*Cahiers du cinéma*, nº 222, julio de 1970), Bonitzer en su introducción a *La non-indifférente nature* y en este mismo número. El primero ha insistido en lo obtuso del sentido, la parodia, el fetiche, y el enmascaramiento; el segundo en el montaje y el primer plano alcanzando la integridad del «cuerpo subido de color de la naturaleza». He tratado de mostrar en este artículo el carácter *generalizado* de ese alcance en la escritura de Eisenstein, sobrepasando ampliamente el montaje solo. Ahora habría que realizar un estudio sobre el carácter propiamente *sádico* de esa perversión, a partir de dos grandes temas: el de la «salida de las cosas fuera de sí mismas» y la combinación de dobles en figuras inéditas (véase el tema constante en Sade de la combinación molecular) y el de *la intensificación de la cantidad y del número*. En efecto, en Eisenstein, el éxtasis no está solamente producido por la transformación cualitativa de la cantidad, como reivindica a menudo en nombre de la dialéctica materialista, sino igualmente por la acumulación cuantitativa, en la que cada nueva unidad de la misma serie funciona también como «salida» (véase en Sade, además del cambio de postura o de la variedad de las prácticas libidinosas, *también* el papel de *cada* nuevo golpe, de *cada* nueva vara, etcétera). En *Lo viejo y lo nuevo*, *la multiplicación irreprimible de lo mismo* (los tractores, los animales, etcétera), unido al tema de las fuerzas productivas, tiene un papel mucho más importante que en las otras películas de S. M. E., y, a fin de cuentas, central.

zá no era otra cosa que la radiografía y la *caricatura verdadera* de su política, a la vez su sueño y la interpretación de ese sueño.

Entonces, se trataba de un discurso del señor, por supuesto, ¿pero del señor estalinista o del señor artista Eisenstein? La respuesta, como podemos ver, es al menos doble. En todo caso, discurso del mango, de la manga más bien, de donde todo puede salir (el socialismo que se adentra hasta lo más profundo de los campos, o las pequeñas terneras, los tractores y los saltamontes que surgen de ninguna parte). Conocemos la importancia que tenía el *éxtasis* para Eisenstein, su obsesión por salir fuera de sí mismo, por la progresión de una cualidad a otra, de esas explosiones brotando en cascada que él compara con prender fuego a un cohete o a las reacciones en cadena del uranio. Pero para no ser vistas por profanos (campesinos o espectadores) en su origen y procedencia, esas cosas no dimanan menos en último extremo de una instancia donadora todopoderosa. Es necesario ese *último toque del artista*, ilusionista o mago, parecido a aquel de donde se origina en el dibujo de Saül Steinberg, que tanto maravillaba a Eisenstein, el engendramiento partenogenético de siluetas de hombres dibujando. Pero realizado por una mano tan virtuosa como para poder escamotearse ella misma, rápidamente sustituida por un ojo.

Durante una proyección de *Lo viejo y lo nuevo*, en la secuencia de la siega del heno, mientras se está desarrollando en la pantalla la competición entre los dos campesinos, Eisenstein «ríe con todas sus fuerzas» viendo pivotar la cabeza de los espectadores, al barrer su mirada sobre la pantalla cada vez más deprisa, al compás de los movimientos de las guadañas en el plano y de la aceleración del montaje. Hay que imaginarse la escena: en la pantalla, la competición entre los campesinos, en la sala los espectadores que agitan sus cabezas de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, y en alguna parte, solo, inmóvil mientras observa todo aquello (igual que Bruno durante el partido de tenis en *Extraños en un tren* [Strangers on a train, 1951], a punto de capturar a Guy con la mirada), Eisenstein regocijándose.

(*Cahiers du cinéma*, nº 271, noviembre de 1976)

Flores intempestivas

Sobre la ficción de izquierdas

Jacques Rancière

¿Por qué esos jarrones con dalias, dispuestos sobre las mesas del banquete de *La Communion solennelle* (1976), atrajeron mi mirada desde el primer plano? ¿Por qué he experimentado con ello la evocación de una exasperación antigua, la que se había apoderado de mí, en la época de *Le Joli Mai* (1962), al ver a Chris Marker, antepasado del *voyeurismo* de izquierdas actual, pasear su cámara por los patios de los barrios populares y felicitar amablemente a una casera por su plantación: «Los pensamientos, ¿eh?», decía más o menos, «¿son difíciles de traer?». Más allá de mi risa burlona al evocar el gran pedículo de pensamientos que crecía entonces por sí solo entre las piedras del umbral de mi puerta, había otra cosa: el sentimiento de que su similitud con las flores tenía algo que revelarnos sobre el comportamiento de los amigos/*voyeurs* del pueblo.

Para discernir mejor ese algo, deberíamos echar mano de la historia del izquierdismo: una cierta inquietud tras la visita al pueblo, las demostraciones de cariño a él dedicadas, las peticiones para ser por él instruidos; algo que al mismo tiempo querríamos y no querríamos saber de él: un asunto de familia un poco diferente a aquel con el que habitualmente nos machacan los oídos, y que la pregunta-respuesta de Chris Marker permitiría entrever: ya no se trata de la pregunta sobre

los niños: *¿de dónde vienen los niños*?, sino de la pregunta de los intelectuales que saben todo lo que tienen que saber sobre la ingenuidad de los niños: *¿de dónde vienen las coles*?

Amor del pueblo, cuestión de coles, lugar de un *quid pro quo* fundamental cuya fórmula me fue facilitada durante una reunión de intelectuales de la *izquierda proletaria*, en el punto culminante del gran amor por la buena gente y por las caseras sembradoras de pensamientos de nuestro pueblo francés. La reunión, como suele suceder, se celebraba en un apartamento un poco demasiado lujoso en un barrio un poco demasiado hermoso y, según la costumbre, los participantes expresaron con sus observaciones que ese ambiente no era el suyo. Alguien se fijó en un jarrón con anémonas azules: «¡Qué amanerado!», suspiró, «¡amapolas azules!». Una anécdota que podría definir así al intelectual amigo del pueblo: el que toma las verdaderas anémonas por unas falsas amapolas y que cree, gracias a la refutación de los floristas, haber encontrado unas flores que crecen en los campos de trigo del pueblo. No me sorprendí, pues, al ver, unos años más tarde, al mismo intelectual desarrollar ese *quid pro quo* en una filosofía del pueblo que trenzaba en guirnaldas de retórica las falsas-verdaderas amapolas obtenidas con la refutación de las falsas-falsas amapolas.

Sobre todo no me sorprendía en absoluto que las decepciones experimentadas en el terreno del amor del pueblo y de la cuestión de las coles hubiera llevado esa doblez hacia la *crónica familiar*, que adquiere actualmente dos figuras: el psicoanalismo izquierdista interrogando sobre el amor del Padre al principio del servicio del pueblo, el etnologismo de izquierdas dispuesto, a través de las crónicas pueblerinas y de las memorias del pueblo, a transformar la relación voyeurista con el pueblo en relación de herencia y, remitiendo la pregunta «¿De dónde vienen los niños?» no a la ley sino al vigor campesino que la desbarata, encontrar, identificándose precisamente con esos niños cuyo origen nos es explicado, la ocasión de dar al mismo tiempo con la mesa servida con coles a punto.

En efecto, aquí tenemos la respuesta a una pregunta que planteé el año pasado en los *Cahiers* (nº 268/269, julio de 1976): ¿cómo podemos unir las miradas sobre una ficción del tipo: *venimos de allí*? ¿Las particularidades de nuestra historia nacional no nos obligan acaso a reemplazar de una vez por todas la representación en un cuadro de la foto de familia? Los cineastas del Programa Común que necesitan esa imagen unanimizante han facilitado una solución: proponer una fic-

ción de origen siempre plegable a la foto de familia: familiarización de la historia heroica (*L'Affiche rouge* [1976]) o historización de la foto de familia (*La Communion solennelle*), donde el acordeón de la memoria se despliega a partir de un lugar de la comunión en el que el pasado viene a plegarse sobre el presente y los personajes sobre los actores, en el que la crónica de los héroes viene a identificarse con la de los antihéroes: lugar de recogimiento y de reconocimiento donde las mesas están servidas para el festejo.

La historia/foto de familia permite a la «memoria del pueblo» evitar las rupturas que dividen a la conciencia de izquierdas. Todavía hay que entender y desbaratar la trampa que se nos tiende. Sólo es, nos dice Féret, el álbum de mis fotos de familia. Hojeadlo y componed el vuestro. Ahora bien, lo que funciona en *La Communion solennelle* es ciertamente una cierta *forma-familia* y una cierta *forma-foto*, pero no justamente la foto de familia. Lo que se nos muestra es siempre precisamente lo que hay *detrás* de la foto de familia: lo real del adulterio tras el cliché del matrimonio, notas que se entregan a escondidas del marido, visitas nocturnas a la prometida a hurtadillas del padre, deseos que pasan de la mujer a su hermana o a su prima; juegos donde los unos deben no ver o no oír, los otros responder a la mirada que significa el deseo. Lo que organiza el espacio de lo visible en *La Communion solennelle* no es la disposición de los cuerpos vueltos hacia el operador familiar, es el dispositivo *voyeurista* —llevado aquí hasta su extremo vodevilesco— de la preparación del espectáculo sexual. La referencia a la foto de familia tiene de hecho la simple función de denegación. Porque precisamente en esa mirada llevada sobre el revés de la foto se instala una cierta política, pero una política que sólo extrae su fuerza de su denegación: (*no es más que una foto de familia*).

Esa falsa foto de familia es de hecho una cierta idea de la familia que constituye también una cierta idea de Francia, la de la joven izquierda que aspira a la herencia de la Francia profunda. En la representación de la continuidad familiar, que es al mismo tiempo desviación irreprimible de los cuerpos, en ese naturalismo de la fuerza sexual viva que constituye la trama de la crónica familiar, una cierta historia se hace significativa: la que permite reconocer en la Francia burguesa y pequeñoburguesa de hoy en día la sangre y la savia de los campesinos trazando lentamente su surco, de los comerciantes ávidos de trabajo y de ganancias, de los trabajadores de la mina, una familia obrera arquetípica, ajustada a la familia natural. Una nueva ideología

de izquierdas que, más que retomar los principios y las banderas pasadas de moda, quiere prevalerse de su naturalidad, encontrar de nuevo en su sangre la savia rural de los plantadores de coles y de los sembradores de niños. Es lo que nos propone el nuevo espectáculo de izquierdas: una imagen de la densidad humana del pueblo/nación/familia de la que deberíamos sentirnos herederos. El presente de *La Communion* es aquel en el que, por mediación de la actualización de los cuerpos históricos, absorbemos la carne y la sangre del pueblo: eucaristía del pueblo que está claramente significada en la película por la elevación de la copa de champaña del comulgante, que repite la elevación del vaso de cerveza consagrando el primer descenso del niño minero a la mina. Iniciación al trabajo, iniciación sexual, iniciación política. Absorbemos la sustancia-pueblo del niño que ha descendido por nosotros, si no al infierno, al menos a la mina. Comunión: fiesta de la primavera, sacramento de la juventud que es al mismo tiempo una fiesta de la cosecha y de las vendimias.

Es entonces cuando volvemos a encontrar las dalias. Se dirá que son flores bien colocadas, flores prolíficas y opulentas, tanto en las vitrinas de los floristas como en los patios de las granjas y en los jardines de los obreros. A decir verdad, Féret no parece haberse preocupado mucho por ello. El guión sólo habla de *flores* en un párrafo donde dispone el decorado ideológico: comunión, primavera, niño, flores. Mayo hermoso, hermosa foto de familia; tratad, pues, tal y como se os invita, de rehacerla por vuestra cuenta, y aparecerán las dificultades; por culpa de las dalias, porque las dalias no son unas flores de primavera, sino de verano. Más concretamente, se plantan hacia la época de las comuniones y empiezan a florecer hacia la época de las cosechas. Además, basta con mirar al otro lado de la carretera hacia esos campos dorados y pelados. Ya se ha hecho la siega. Evidentemente, porque había que cocer el pan de la mesa de la comunión.

¿Qué ocurre con toda esta historia de las pobres dalias? ¿Las comuniones se celebran en mayo y se han rodado en agosto? Se rueda cuando se puede, y con lo que cuesta un día de rodaje interesa hacerlo en la buena temporada. Y además, el arte transfigura la realidad y hace también lo que quiere con su propio tema. ¿Es que no saben ustedes que ahora se interpreta a Wagner vestidos con monos de trabajo?

¡Desde luego! ¡Desde luego! Si se puede rodar en agosto, no vamos a esperar al mes de mayo siguiente. Sólo que habría que plantear la pregunta al revés: ¿por qué la reunión de familia, que es el motivo

de esa crónica familiar, *debe* ser una Comunión? ¿Por qué no una boda? ¿Por qué una fiesta infantil que es una fiesta de iniciación y una fiesta de crecimiento? ¿Por qué un sacramento que no puede celebrarse más que durante el hermoso mes de mayo?

Si se interpreta a Wagner en mono de trabajo, ¿también podemos hacer que las dalias florezcan en mayo? ¿Pero es que no hay una confusión de géneros? ¿La cultura de izquierdas no se ofrece hoy en día bajo dos grandes figuras complementarias? Tenemos, por un lado, la gran cultura que colocamos «en todos sus estados», y por otro la foto de familia, la imagen de los olvidados de la gran cultura, los trabajos y los días, las temporadas y las fiestas populares que se siguen fielmente. Ante el frenesí voyeurista/etnologista de hoy, ¿cómo no vamos a sentir a la larga una cierta perplejidad a fuerza de ver esas luces de finales del verano alumbrar las fiestas de primavera del pueblo?

¿Por qué nosotros? Quizá los jardineros encontrarían que algo falla en la foto de familia. Pero la cultura de izquierdas no está hecha para los jardineros. La foto de familia, que es la foto de familia del pueblo, se enseña entre intelectuales. Más concretamente, el asunto se plantea entre los que se creen los herederos de la última gran fiesta de primavera y aquellos que preparan las próximas cosechas electorales, entre esas «criaturas de mayo» que no han conseguido encontrar, en la lucha contra las anémonas de Pascua, las amapolas de junio y aquellos que quieren desde mayo hacer florecer las dalias de la cosecha. Esa etnología fuera de temporada es quizá el modo de hacer converger sus miradas, de unir la clase de los que saben tantas cosas sobre los niños y tan poco sobre las coles, sobre una imagen que al mismo tiempo presentifica y deniega la ideología de los nuevos hijos del pueblo: nuestros antepasados han sembrado y plantado; nos toca a nosotros, que somos su carne y su sangre, recolectar el trigo maduro.

¿Cómo se hace la colecta de mayo? ¿Cómo hacer la colecta *en* mayo? Tal es el desafío de todos esos juegos de identificación: mi familia, vuestra familia, nuestro pueblo, su calendario.

(*Cahiers du cinéma*, nº 278, julio de 1977)

Desencuadres

Pascal Bonitzer

La perspectiva, el encuentro de la pintura y la óptica geométrica euclidiana, la sumisión milagrosa de los cuerpos figurados a las idealidades matemáticas, toda esa ciencia del Renacimiento tiene un sentido profundamente equívoco, como lo señala Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* (Ed. de Minuit): «Es tan justificable concebir la historia de la perspectiva como un triunfo del sentido de lo real, constitutivo de una distancia y de una objetividad, que como un triunfo de ese deseo de poder que habita el hombre y que niega toda distancia, como una sistematización y una estabilización del mundo exterior, igual que como una ampliación de la esfera del Yo. También la perspectiva debía necesariamente obligar a los artistas a interrogarse continuamente sobre el sentido en el que tenían que utilizar ese método ambivalente: ¿la disposición perspectivista de una pintura debía fijarse sobre el punto ocupado efectivamente por el espectador [...], o en cambio había que pedirle al espectador que se adaptara a través del pensamiento a la disposición adoptada por el pintor?» (op. cit., págs. 160-161).

Entre las disputas teóricas engendradas por esa opción, Panofsky cita la cuestión de la distancia (larga o corta) y la de la oblicuidad o no del punto de vista; a título de ejemplo, opone de esta manera el *San Jerónimo* de Antonello da Messina, pintado a larga distancia y con el

punto de vista situado en el centro del cuadro —una construcción que mantiene al espectador «en el exterior» de la escena—, y el de Durero, cuya distancia corta y su visión oblicua produce un efecto de intimidad y da la impresión de ser una «representación determinada, no a través de las leyes objetivas de la arquitectura, sino por el punto de vista subjetivo del espectador que penetra al instante». (op. cit., pág. 172). En cierto modo, la distancia corta y la oblicuidad del punto de vista «anclan» al espectador en el interior del cuadro.

La pintura clásica ha llevado más lejos todavía los efectos de esa seducción del espectador a través del dispositivo, a costa de una desconcertante centrifugación de la composición. El operador de esa «centrifugación» (no tengo otro término a mano) es la mirada. El *San Jerónimo* de Durero está inclinado sobre su escritorio, haciendo del espectador un *voyeur* de su meditación: pero, si levantara la cabeza y mirara, ¿qué ocurriría entonces? Es sabido por todos que el cuadro más conocido que juega con ese efecto es el de *Las Meninas*, de Velázquez, el cual representa una escena en la que los principales actores están situados en el exterior del cuadro, en el mismo lugar del espectador de éste; su imagen está fuliginosamente evocada en el interior de otra imagen gracias a un espejo situado en el punto de fuga de la perspectiva (recordemos que se trata de Felipe IV y de su esposa); pero lo que les hace tan presentes, tan necesarios en la escena, es que todas las miradas de los personajes del cuadro están dirigidas hacia ellos, mientras posan para el pintor autorretratado. No insistiré sobre las implicaciones generales de esa representación, que han sido analizadas por Michel Foucault (*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*). Sólo quiero subrayar el orgullo y la audacia de esa seducción suprema, que fuerza al espectador a creer que la escena continúa más allá de los límites del cuadro, y lo mantiene en su interior al mismo tiempo que lo empuja hacia fuera, que multiplica la potencia de la representación para evocar en ella lo irrepresentado, si no lo irrepresentable, y que le permite abrir un espacio ilimitado (*indefinitus*).

Quizá en ninguna otra obra las posiciones respectivas del artista y del soberano —en la época clásica al menos— están escenificadas de una manera tan tortuosa, tan tensa, tan dramática (haciendo del espectador anónimo el testigo fascinado y el árbitro de ese drama). Nadie duda que Velázquez no dice aquí mucho más de lo que parece querer decir, y que tanta sabiduría y audacia desplegadas no anuncian algún punto de tensión entre la humildad del cortesano y la maestría

del artista. La representación no es, si alguna vez lo fue, esa repetición maníaca de lo visible; es también la evocación de lo oculto, un juego de la verdad con el saber y el poder.

El espacio sin dueño de la representación moderna está también trufado de lagunas, de solicitaciones a lo invisible y a lo oculto, y sin embargo ese juego se ha complicado, o más bien se ha oscurecido, y al mismo tiempo se ha aplanado y simplificado. En la pintura, hoy en día, Cremonini, Bacon, Adami... o algunos hiperrealistas como Ralph Goings, o Monory —podríamos multiplicar los ejemplos— apelan mucho a los lugares secretos de ocultación y a los desencuadres que hacen del cuadro el lugar de un misterio, de una narración interrumpida y suspendida, de una interrogación eternamente sin respuesta (los surrealistas también lo han hecho, pero la mayoría de ellos sin sutileza). Me gustaría insistir sobre el procedimiento que denomino, a falta de algo mejor, el desencuadre. No tiene nada que ver con la «visión oblicua» de la pintura clásica. En Cremonini, por ejemplo: sus cuartos de baño, sus habitaciones de amantes, sus compartimentos de trenes (*Los paréntesis del agua*, *Posti occupati*, *Vértigos*, etcétera) me parecen más interesantes, o en cualquier caso más sugestivos, que los *Caballeros* y *Bueyes muertos* de sus primeras telas, precisamente a causa de los ángulos insólitos, de los miembros mutilados esbozados, de los reflejos insuficientes en unos espejos empañados, frecuentes en las últimas. Es cierto que la invisibilidad parcial del decorado y de los personajes, aquí, al revés que en las *Meninas*, no tiene importancia desde el punto de vista de la identidad, del verdadero rostro de esos personajes: se trata de cualquiera, de cualquier lugar: el hombre común, el hábitat popular. Sin embargo, un efecto de misterio, de angustia, de semi-pesadilla captura al espectador. Me sorprende que, en ese sentido, se haya puesto tan poco de relieve cómo la pintura, en casos parecidos, cita o parece citar al cine.

¿No ha sido el cine el que ha inventado los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos parcelados en escorzo o en primer plano? La fragmentación de las figuras es un efecto cinematográfico ciertamente conocido; se ha comentado mucho sobre la monstruosidad del primer plano. El desencuadre es un efecto menos extendido, a pesar de los movimientos de cámara. Pero si el desencuadre es por excelencia un efecto cinematográfico, sin embargo, es precisamente gracias a ese movimiento, a la diacronía de las imágenes en la película, como se suprimen tanto como se muestran los efectos de vacío.

Una mujer, por ejemplo, abre de par en par los ojos horrorizada ante un espectáculo que sólo ella ve. Los espectadores perciben, en la pantalla, sobre la tela, la expresión de horror de esa mujer, la dirección de su mirada, pero no el objeto causante de ese horror, fuera del cuadro. Recuerdo una tela de Dino Buzzati (el escritor), que representaba a una mujer gritando, aparentemente desnuda, de la que se veía sólo el busto en el marco de una ventana, creo, o incluso en una viñeta convencional de tira cómica, y que tenía los ojos fijados sobre una cosa desconocida situada según su mirada más o menos a la altura de sus rodillas; una leyenda inscrita también en la tela, como en las tiras cómicas, subrayaba con un completo sadismo, con una pregunta banal (¿qué ocurre para que grite de ese modo? —no recuerdo el texto exacto), el carácter enigmático de la cosa en cuestión. En el cuadro (por supuesto ocurre lo mismo en fotografía), el enigma está evidentemente destinado a mantenerse en suspenso, como el horror expresado en el rostro de la mujer, puesto que no hay un desarrollo diacrónico de la imagen. En el cine, en cambio (y en las tiras cómicas, que imitan ese principio), un reencuadre, un contracampo, una panorámica, etcétera, pueden —y, así, en cierto modo, deben hacerlo, si el autor no quiere ser acusado de mantener voluntariamente la frustración de los espectadores— mostrar la causa de ese horror, responder a la pregunta planteada entre los espectadores por la escena truncada, incluso responder al desafío iniciado con esa obertura: colmarlo, es decir, producir una apariencia satisfactoria de la cosa, de manera que, dicho de otro modo, los espectadores puedan experimentar verdaderamente ese horror. El suspense consiste en diferir, para alimentarla, esa satisfacción.

Toda solución de continuidad requiere sin duda una reparación, un ajuste. En este caso, podemos señalar que esa solución de continuidad es doble: escenográfica y narrativa. Los dos planos no se superponen. El segundo está producido por el primero, en el sentido de que hacer del *cuadro* un *lugar secreto de ocultación*, o sea, el operador de un enigma, significa necesariamente ensartar un relato. Éste se encargará de rellenar el agujero, la *terra incognita*, la parte oculta de la representación. En el cuadro de Buzzati, como en cualquier otro cuadro, la parte del relato le corresponde al espectador, puesto que el cuadro sólo puede iniciarlo. No es ninguna casualidad si uno de los pocos cineastas que han mutilado sin remisión los cuerpos con el encuadre, que han «roto» sistemáticamente y sin arrepentirse el espacio

—me refiero más bien a Bresson, más que a Eisenstein—, se enorgullece de pensar el «cinematógrafo» en términos de pintura (véase *Notas sobre el cinematógrafo*, NRF). Straub, Duras, Antonioni también son pintores, por el uso que hacen de los encuadres insólitos y castradores. Introducen en el cine algo así como un suspense no narrativo. Su escenografía parcial no está destinada a resolverse en una «imagen total donde van a ordenarse los elementos fragmentarios», como quería al contrario Eisenstein («Montaje 38», en *Reflexiones de un cineasta*). Subsiste una tensión entre plano y plano, que el «relato» no liquida; una tensión transnarrativa, debida a unos ángulos, unos encuadres, una elección de objetos y de duraciones que ponen de relieve la insistencia de una mirada (como la tela de Buzzati lo hace de un modo erótico) en la que el ejercicio del cine se duplica y se sumerge en un interrogante silencioso sobre su función.

El desencuadre es una perversión, que pone un punto de ironía sobre la función del cine, de la pintura, incluso de la fotografía, como formas de ejercer el derecho a mirar. Habría que decir en términos deleuzianos que el arte del desencuadre, el desplazamiento del ángulo, la excentricidad radical del punto de vista que mutila y vomita los cuerpos fuera del cuadro y dirige su foco sobre las zonas muertas, vacías, estériles del decorado, es irónico-sádico (como se ve claramente en el cuadro de Buzzati; me gustaría citar también los dibujos de Alex Barbier, que aparecen muy de vez en cuando en el *Charlie* mensual). Irónico y sádico en la medida en que esa excentricidad del encuadre, en principio castradora para los espectadores, y mutiladora para los «modelos» (término bressoniano), es una muestra de un dominio cruel, de una pulsión de muerte agresiva y fría: la utilización del plano como cortante, el rechazo de lo vivo (por ejemplo, el abrazo de los amantes en *Vértigos,* de Cremonini) en la periferia, fuera de cuadro, el enfoque sobre las zonas oscuras o muertas de la escena, la equívoca exaltación de los objetos comunes (la sexualización de los lavabos, de los utensilios del cuarto de baño, también en Cremonini) dan valor a lo arbitrario de la mirada dirigida de un modo tan curioso, y quizá gozoso desde ese punto de vista estéril.

Tal vez sea así. Ya que esa mirada, después de todo, no tiene más que una existencia fantasmal. La mirada no es el punto de vista. Sería, si existiera, el disfrute de ese punto de vista. Es la rareza del punto de vista lo que lo supone, la rareza implicada por el desencuadre, puesto que lo que yo llamo desencuadre, quizá inapropiadamente —la des-

viación del encuadre, que no tiene nada que ver con la oblicuidad del punto de vista—, no es otra cosa que esa rareza señalada. Esta rareza se señala por el hecho de que en el centro del cuadro, en principio ocupado en la representación clásica por una presencia simbólica (la imagen de los monarcas en el espejo de *Las Meninas*, por ejemplo), no hay nada, no ocurre nada. El ojo, acostumbrado (¿educado?) a centrar enseguida, a dirigirse al centro, no encuentra nada y vuelve a la periferia, donde aún late algo que está a punto de desaparecer. *Fading* de la representación, que se refleja tan a menudo en las figuras, en los temas de la susodicha representación: los coches vacíos y los *drugstores* desiertos de Ralph Goings, las carnes enloquecidas de Bacon, los ciegos semi-cadáveres de Cremonini, los ojos tachados de Monory... La ironía es mostrar fríamente, decir fríamente lo cadavérico.

Esa obsesión del maestro en un espacio sin dueño, esa obsesión del lugar del maestro, a menudo correlativa con un neomagisterio histérico (el hiperrealismo), ciertamente tienen algo de enojoso y de siniestro, incluso en su seducción misma. Es el aspecto mortificante del desencuadre lo que resulta penoso y sin humor. La fotografía, por ejemplo, que es por excelencia el arte del encuadre y del desencuadre (un trozo de realidad desprendido en frío o en caliente, gracias a la instantánea o a la composición), es un arte fundamentalmente desprovisto de humor, consagrado a la ironía, a la denuncia.

Ahora bien, el cine, en ese punto, presenta más recursos, quizá a causa del movimiento que es su ley, y de unos acontecimientos que se ve obligado a producir: los acontecimientos en el cine, todo aquello que sorprende en el cuadro, tienen siempre una forma humorística —el *gag*, es decir, la catástrofe no trágica, que no pertenece ni al comienzo (pecado) ni al final (castigo), sino que surge en el medio y procede por repetición, es el prototipo del acontecimiento cinematográfico—, tienen una potencia de *basculación* del punto de vista y de las situaciones que pertenecen propiamente al cine. Lo que es importante en Godard, por ejemplo, no es ni el encuadre ni el desencuadre, es lo que provoca la sorpresa en el interior del cuadro, como el grafismo de vídeo en la superficie de la pantalla, líneas, movimientos que frustran toda inmovilidad dominadora de la mirada. En los planos fijos de *Six fois deux, sur et sous la communication*, lo que importa no es el sadismo aparente del cuadro estático, sino la *duración* que se conjuga para producir unos acontecimientos en la voz, en los gestos. El desencuadre, en ese sentido, no es divisorio, parcelador (sólo es así

desde el punto de vista de la unidad clásica perdida); es al contrario multiplicador, generador de disposiciones nuevas.

Del mismo modo, como lo muestra el apológo de Jean Eustache, *Une sale histoire* (1977), la ironía sádica del encuadre excéntrico puede siempre bascular, de manera humorístico-masoquista, en el envés del decorado. El gran irónico, el maestro, es Hitchcock, que no lo muestra jamás y del cual Truffaut resume así una de sus declaraciones: «Hay, pues, una cosa que todo cineasta debería admitir, y es que, para conseguir el realismo en el interior del encuadre previsto, llegado el caso, tendrá que aceptar una gran irrealidad del espacio circundante. Por ejemplo, quizá se puede obtener un primer plano del beso entre dos personajes que se supone están de pie, colocando a los dos de rodillas encima de una mesa de cocina» (*Le cinéma selon Hitchcock*, Seghers, pág. 296. Véase también todo el fragmento sobre *Psicosis* en el mismo capítulo [trad. cast.: *El cine según Hitchcock,* Madrid, Alianza, 1999]).

Pero lo que le confiere un particular encanto a la historia de Piq/Lonsdale, y a la película de Eustache una lección eticoteórica del cine, es que el agujero esté a ras de suelo, y que el *voyeur* deba colocar la mejilla en el embaldosado, con el riesgo de poner los cabellos encima de la orina. El humor es la confesión alegre del *esfuerzo* que le ha costado esa postura, y de haber depositado en él ese sentimiento de dignidad de la palabra con la cual se clausura, por dos veces, la película.

(*Cahiers du cinéma*, nº 284, enero de 1978)

El sexo frío

Cine y pornografía

Yann Lardeau

El medio es el mensaje.
El mensaje es el masaje.

(McLuhan)

Art Press: «El porno, ¡qué formidable toma de conciencia! Recuérdese que en el 68 fueron necesarios huelgas y barricadas, discursos y adoquines, para empezar a tomar nota de que *todo es política.* La pornografía, proliferante, censurada y reiteradora, empezará a dejar entrever que *todo es sexualidad*». *Le sexe qui parle* (1974), se titulaba una película. ¿El porno nos habla todavía, lo ha hecho alguna vez, de sexo?

Poner al desnudo, o la voluntad de saber

En *La voluntad de saber*, Michel Foucault muestra cómo, históricamente, el dispositivo de la sexualidad se estructura en torno a las técnicas de la confesión, y particularmente a partir del ritual correspondiente según el Concilio de Trento. «*Lo importante*», escribe, «es que el sexo haya sido constituido como un envite de verdad». Y añade: «La verdad no pertenece al orden del poder, sino que guarda un parentesco originario con la libertad: al igual que tantos temas tradicionales en filosofía, una "historia política de la verdad" debería regresar mostrando que la verdad no es libre por naturaleza, ni que el

error sirve, sino que su producción está ensartada en su totalidad por relaciones de poder. La confesión es un ejemplo de ello».

El porno, en su demagogia, se empantana por entero en ese orden estratégico (político) de la problemática de la verdad y de la libertad —de una verdad que hay que liberar y que será también la verdad de la libertad—, en ese campo productor de poder y cebo de su subversión, que confiere al porno su verdadero sentido. Es en esa dialéctica metafísica de la verdad y de la libertad (pero en el sentido de que siempre, en sus envites, la complicidad estratégica del saber y del poder la reitera) donde, desde su emergencia, el objeto «sexo» ha ocupado siempre un lugar nodal, definiendo aquélla de hecho el principio de realidad de éste, aun cuando, fuera de ese campo, no tiene sentido (mejor dicho, no existe) —es el dispositivo de sexualidad como campo de saber y de poder (donde, antaño, Sade se enfrentaba con la Iglesia) lo que nos enseña, sin descanso y de forma repetitiva, el porno—, ese dispositivo en su realidad de código. Una verdad oculta a descubrir, brutalidad escondida en el silencio del secreto que hay que restituir y liberar, poner al desnudo: en el porno, la mujer, frenéticamente, se desnuda y exhibe su sexo, y no es por casualidad si ella —y su sexo— sigue siendo el actor principal: la mujer desnuda ha sido siempre, en nuestra sociedad, la representación alegórica de la Verdad (como sabemos que, para Freud, la voluntad de saber se pone de manifiesto con el descubrimiento, por parte del niño, de los «misterios» de la sexualidad).

No puede haber pornografía si no es la cinematográfica

Sin embargo, eso no implica que el éxito (siempre relativo) del porno pase esencialmente, si no exclusivamente, por el cine, porque el cine es el modo de expresión privilegiado de la pornografía. Es posible que para ésta el cine se le aparezca como la mejor respuesta funcional y como la fuerza cabal de su representación. Si, con respecto a sus temas, la pornografía se expresa como una palabra de verdad, el uso privilegiado que hace del cine convierte a éste en operador de la verdad, lo que deja entender que es a través de la imagen y de su movimiento (por la observación visual) como se opera *la verificación* de lo expresado (en cuyo desarrollo el sonido aporta un plus de información que confirma lo que informa la imagen). Ello presupone que existe una proximidad profunda, incluso una identidad, de régimen, entre el cine

y la pornografía, que hace que no pueda haber otra pornografía que la cinematográfica. En otras palabras, la pregunta: ¿cómo manipulan el sexo las operaciones cinematográficas?, debe conducirnos, más que a una interrogación sobre lo que ese modo de representación deja de lado en cuanto al sexo, a preguntarnos qué es lo que pone en evidencia la representación cinematográfica del sexo, cuál es la estrategia de operaciones del cine como medio en general. Interrogar el cine porno no es lo mismo que interrogar a la pornografía (o, más globalmente, el estatuto del sexo) en el cine, sino el cine en sí mismo, precisamente en lo que permite que se inscriba en él un tal discurso.

I. El sexo mecánico

El porno o la estrategia del primer plano

El principio del porno es el primer plano. En él se halla la operación de verdad, y es por ello por lo que las tramas son siempre pobres y los actores mediocres; no son más que accesorios, soportes de la puesta en escena del sexo que ésta, al mismo tiempo, siempre trata de ahorrarse. Insignificancia de los actores y de la trama, de los que el primer plano es la expresión vigorosa: porque, en el porno, sólo es cuestión de acercar el sexo *lo más cerca posible*, de dar de éste la imagen más nítida posible y la más cercana: la más precisa. La cámara, a través de la disposición de sus encuadres, ángulos y enfoques, nos muestra el sexo del hombre o de la mujer como nunca nadie los ha visto ni los verá, como, de hecho, no han existido nunca.

El primer plano pornográfico, en el campo restrictivo de su encuadre, explora a su representado; a lo que se aplica es a hacer de él un inventario exhaustivo. Respecto del sexo, quiere ser la transcripción total (y totalitaria), pretende llegar a la saciedad y al cuadriculado sistemático; al mismo tiempo que encierra el sexo en ese espacio representativo.

Microscopia y disuasión

El acercamiento *microscópico* que caracteriza el primer plano, lejos de despertar placer en el espectador, se traduce en un distancia-

miento de éste, su exclusión *de facto*, eliminando en él todo fantasma. Y es que el primer plano pornográfico precipita al espectador a la única dimensión de lo real, bloqueando desde ese momento toda asociación de ideas. Más exactamente, lo que cierra el paso a lo imaginario es el proyecto excesivo que da nacimiento al porno, el fantasma despótico de *realizar* lo fantasmático: se sabe que la programación del gozo es la mejor prevención del gozo (como se sabe que el exceso de ese fantasma proporcionó —y lo hace aún— las mejores horas del cine fantástico: véase, por ejemplo, *La isla de las almas perdidas* [Island of Lost Souls, 1932], o la serie de los Frankenstein). Porque el primer plano neutraliza el sexo: la violencia del sexo está conjurada por su observación en primer plano, del mismo modo que la virulencia del microbio lo es por su observación bajo el microscopio: en ambos casos se trata del mismo proceso de objetivización, la misma exterioridad del sujeto a su objeto, la misma manipulación distante en la que la intensificación, en los dos casos, de la percepción ocular por unos aparatos ópticos (por unos *objetivos*), al acercar al sujeto a su objeto de observación, lo separa de él y al mismo tiempo lo protege. Con la sobreintensidad de la percepción ocular lo que se rechaza fundamentalmente es el tocar, el contacto. McLuhan define el cine como un *hot medium*: «El medio "caliente" nos excluye, mientras que el medio "frío" nos incluye», escribe. «Los medios "calientes" no exigen más que una participación discreta, es decir, un ligero complemento por parte de los espectadores, mientras que los medios "fríos" reclaman una participación intensa» («Del ojo a la oreja»). (A la inversa, la televisión es un *cool medium* que coloca al espectador tanto en una relación táctil —cambios de cadena, ajustes, etcétera— como visual; esa conjunción de los dos sistemas sensoriales en la televisión adquiere su cumplida forma hoy en día en los juegos electrónicos: es, pues, a partir de esos juegos como debe ser llevada a cabo toda la crítica de la televisión.) Es esa caracterización profunda del cine como medio lo que restituye el porno, con y más allá de su objeto, en su aprehensión. Si esa propiedad es particularmente evidente en el porno, es sin duda debido al objeto de su discurso: el sexo que es, siempre y en primer lugar, una inscripción en un cuerpo. Exceso de calor del medio, acrecentamiento de realismo y esterilización de su tema, barrera ante el imaginario y reducción del sexo a la única dimensión de lo real: todo ocurre como si el porno nos dijera que el gozo es imposible, como si, a través de la representación del acto sexual, viniera a evidenciarnos la prohibición de gozar.

El sexo de los ángeles

Neutralización del sexo, desublimación represiva, ciertamente; pero en ello, por el contrario, se descubre todo el imaginario de lo político y de lo científico (imaginario que preside la concepción y la realización de las películas porno): la obsesión por la verdad, por saberlo todo, por que no se deje nada por conocer, por agotar y saturar lo real hasta en sus intersticios, la voluntad de una vigilancia y de un control permanente y total, una visión panóptica de la que la cámara, con su capacidad de reproducir perfectamente lo real, es el proceso técnico cabal (y utilizado policíacamente como tal, para una disuasión y una neutralización de su campo de observación, en los grandes almacenes, los bancos o en el metro). Es así como hay que entender el eslogan «Se muestra todo, se ve todo» del porno: como una liberación, pero que, como todas las liberaciones, no libera nunca a su sujeto hasta el fin de su más profunda captura por parte del poder y sólo como medio de reproducción ampliada de este última. De ahí la fascinación de los cineastas porno por los órganos genitales de la mujer: hay que librarse de ese vacío, de esa nada sobre la cual se abren los labios de la vulva, de esa prenda de muerte, hay que cubrirlos con signos, con señales, con detalles, para eliminar la amenaza de proscribirlos.

Objeto, ¡muéstrate!

Sexo obsceno dedicado al consumo colectivo, al que se engancha el espectador como individuo y que se supone que es el suyo, sexo neutro dispersado en el anonimato de la multitud homosexual espectadora: sexo obsceno y neutro debido a la objetividad. Aquí es donde se manifiesta toda la ideología tecnicista, la del dominio de la materia, la de captar y dominar el mínimo detalle; la del microconocimiento y del microcontrol, la del orden de producción. Y también la ideología del *design*; la de la adecuación perfecta del significante con el significado, de la *transparencia* del objeto para su uso. Así, el porno sólo puede hablar de sexo en términos funcionales y *asignándolo* a los órganos genitales. Escenificación del sexo puesto que hay escenificación del signo: al incluir totalmente el sexo en su encuadre reducido, el primer plano lo excluye de lo que está fuera de campo, es

decir, del sujeto y de su división irreductible. Esta desconexión del sexo, lejos de ser el signo de su «liberación», perfila al contrario el lugar de su reclusión. Disociado, aislado (autonomizado) del cuerpo por el primer plano, circunscrito a su materialidad genital (objetivado), puede entonces circular libremente fuera del sujeto: del mismo modo que la mercancía circula y se intercambia independientemente de los productores, o que el signo lingüístico, en su calidad de valor, circula independientemente de los hablantes. Como la libre circulación de bienes, de personas y de mensajes en el capitalismo, es esa liberación la que realiza el primer plano del sexo convertido en pura abstracción. El primer plano aísla, y es como plano aislado como define el lugar del sexo y lo encierra en esa definición. Pero el primer plano es siempre también y al mismo tiempo una fragmentación de un espacio mayor, una disyunción de lo representado, una abstracción de su contexto, que hace posible todas las conjunciones, todas las combinaciones de su contenido con otros elementos del espacio escénico que éste fragmenta o incluso con otros espacios escénicos (Kulechov y el primer plano de Mosjukin, Eisenstein y «el montaje de las atracciones»).

Relación sexual = combinatoria de órganos

Desconectado del primer plano de su representado, disponible a partir de entonces para todas las conexiones: penetraciones, succiones y caricias, el porno siempre pone en escena de modo repetitivo el acoplamiento de un órgano con otro, de un pene con una vagina, de una boca con un pene, de una lengua con unos labios, de un pene con un ano, de una mano con un sexo. Toda esa tecnología gestual pretende designar en la sexualidad el lugar de lo real y circunscribir en él el sexo (no es casualidad que las relaciones sexuales representadas evoquen de entrada el funcionamiento de máquinas). Es evidente lo que conforma la base de la escenografía del porno: el principio de la combinación repetida de órganos (de instrumentos), en la que el pene, la vagina, la boca, el ano, el seno y la mano son los términos positivos de una combinatoria cuya alternancia y agotamiento de combinaciones deberían decirnos la última palabra sobre el sexo; pero resulta que el presupuesto de una combinatoria es que un término es siempre conmutable con otro en una misma relación de combinación y entonces,

desde ese punto de vista, *éste resulta rigurosamente equivalente*, o sea que en el porno hay *a priori* dos sexos, pero al ser sustituibles todos los términos los unos por los otros, *de facto* hay *n* sexos (o cero sexo). Sexo neutralizado en la escenificación de sus «propias conexiones»: lo que muestra el porno en la energética de su representación de las relaciones sexuales (de todos los términos sustitutivos de esa combinación) es la neutralización por sí mismos, por el hecho de su *realización como espectáculo*. Ilustración a través del absurdo de la afirmación de Lacan: «La relación sexual no existe». Porque esa relación, ¿dónde empieza y dónde acaba?

Cero sexo

Otro efecto de la fragmentación del primer plano del sexo: la ausencia del cuerpo, su exclusión (de la que podemos decir que en el porno es algo sistemático), pero que es siempre susceptible de ser introducido de nuevo, vuelto a colocar en escena, simple diferencia en la repetición (y es así como es utilizado en el porno, permaneciendo su representación, sin embargo, al menos como virtualidad). En otras palabras, el primer plano no permite sólo unas conexiones y unas separaciones con los objetos parciales, sino también *la conexión de un sexo con un cuerpo*, de un cuerpo que es por tanto producido, en la escenografía porno, como cuerpo sin órganos (¿por qué la terminología de Deleuze y Guattari se aplica tan bien en este caso?). Cuerpo asexuado, sexo desencarnado, la identificación y la circunscripción del sexo a la positividad de los órganos genitales no sólo neutralizan el sexo, sino también el cuerpo: ya no hay un cuerpo hendido de nuevo por el sexo: ya no hay un sexo hendido de nuevo por la ambivalencia. Neutralización recíproca del cuerpo y del sexo por su disyunción y conjunción: muerte del deseo.

Porno y cine erótico, una diferencia indiferente
Plano medio = primer plano, cuerpo = pene

No hay aquí diferencia alguna entre el porno y el cine erótico (¡y lo siento por los estetas!). A pesar de que, a diferencia del porno, que apela esencialmente al primer plano, el filme erótico (*Emmanuelle*

[Emmanuelle, 1973], *Historia de O* [Histoire d'O, 1975], etc.) se construye sobre todo a golpe de planos medios (la escala de referencia es el cuerpo humano y no ya el sexo), el principio establecido es siempre el mismo. Porque tanto el primer plano del porno como el plano medio del cine erótico funcionan en ambos casos según un mismo registro, pero según modos inversos: tanto en uno como en otro «género» gobierna siempre la hiperfocalización sobre el lugar objetivo del sexo, sobre las partes genitales: evidente en el porno, inductora en el cine erótico. El cuerpo integral del cine erótico es representado de manera que mejor se haga presente, para subrayar más el espacio cerrado y restringido del sexo. Como medio de la sobredelimitación de ese espacio cerrado no representa sino su amplificación. Por consiguiente, el encuadre del cuerpo integral se amplifica inmediatamente —y *estratégicamente*— en su reducción, al centrarse de nuevo en un primer plano sobre el sexo (el cual, aquí también, es siempre el de la mujer). Encontramos pues el mismo procedimiento metonímico en lo erótico que en el porno, pero según el modo de su inversión simétrica: en uno, el primer plano del sexo susceptible de abrirse sobre el cuerpo; en el otro, el plano medio del cuerpo que necesariamente se cierra sobre el sexo. Extensión o estrechamiento del encuadre, el todo por la parte o la parte por el todo, es siempre un cuerpo el que se corresponde a un sexo, un sexo el que se corresponde a un cuerpo: una diferencia indiferente.

A cada cual sus fetiches

A causa de esa doblez, de ese nuevo encuadre interno sobre el sexo (exclusivamente el de la mujer), en el cine erótico se coloca siempre ante éste la barrera de una pieza de lencería, de un movimiento del muslo, de un ángulo del encuadre, etcétera, siendo el presupuesto de esa puesta en escena el de sugerir, velándolo, el sexo de la mujer como objeto positivo del deseo y como lugar definitivo del gozo, con una finalidad inversa a la de conjurar la castración, de reexpedir al sujeto a su propia carencia. La pieza de lencería, el movimiento del muslo, el ángulo de la toma —o cualquier otro elemento equivalente estratégicamente— representan para el cine erótico lo que los consoladores significan para el cine porno: ¡a cada cual sus fetiches! Así pues, el fetichismo del cine erótico se distingue del propio

del porno simplemente por un grado superior de refinamiento, de artificiosidad. *Historia de O*: sir Stephen hace sujetar una anilla en los labios del sexo de O. Lejos de marcar con ello la apertura del sexo de O y su envite de muerte, la anilla, al contrario, en su operación de verdad misma, lo encierra, lo anula en su ambivalencia y conjura su amenaza. La anilla escenifica de esa manera (significa) la castración para negarla mejor, operación fetichista por excelencia. Pero ese cierre del sexo de O clausura la integridad misma de su cuerpo, y, como cuerpo pleno e indiviso, lo erige en efigie fálica para el espectador, y es así como O puede ser conducida con bridas. De resultas de ello encontramos de nuevo el primer plano del consolador tan del gusto del porno: el consolador es aquí el cuerpo íntegro de la *muñeca O. El plano medio del cuerpo entero* desnudo de O *es como el primer plano erótico del consolador*. Se comprende en consecuencia por qué el plano medio es el plano de referencia del cine erótico. Si la anilla encierra a O sobre sí misma, no es más que la metáfora del encuadre cinematográfico (que por otro lado lo repite) en el sentido que éste encierra a O en los límites de la unidad de su cuerpo y en la autosuficiencia de su narcisismo. No se es deseable en la medida en que ella no se desea más que a sí misma. Se observa, pues, el mismo distanciamiento del espectador en el plano medio erótico que en el primer plano pornográfico.

Maquillaje y encuadre: cómo cortar el cuerpo en pedazos

La fragmentación del cuerpo y del sexo que preside el porno está también presente en el cine erótico, a un nivel más sutil pero idéntico en cuanto al fondo, en el juego pautado del vestirse y desvestirse, en la alternancia, sea en el tiempo, sea en el mismo plano, del desnudo y del vestido, del maquillaje y del desmaquillaje. El cuerpo fabricado —pero que no es más que eso—, completamente positivado y que nadie puede deshacer, sólo es, con todos sus accesorios (ropa, joyas, cremas, maquillajes, e incluida la propia piel), la repetición, en el interior de la escena erótica, de lo que hace a su alrededor el dispositivo técnico del cine cuando divide en pedazos la escena a través de sus movimientos, ángulos y encuadres de toma de vistas, cuando selecciona el espacio de su representación jugando con la profundidad de campo, cuando realiza la difracción de los colores e iluminaciones; en suma,

a través de la selectividad de su desglose y por la selección secundaria de los *rushes* en el montaje: proceso de fabricación de la película, codificación que rehabilita directa e inocentemente al cine porno y que tiende a obliterar el erótico.

El robot y el maniquí

Mismo fetichismo, mismo guión; indistinción profunda entre el porno y el cine erótico, pura variación de grados: en el orden de los simulacros (Baudrillard), el porno tiene, en su tecnologismo, como modelo-tipo, *el robot*: el cine erótico, en su semiologismo, *el maniquí*. Digámoslo en términos claros, para devolver al cine erótico el cinismo de su propio discurso: el porno es el cine erótico de los innobles; el cine erótico es el porno de los nobles. (Aquí cabe percibir el sentido primero de la clasificación X de las películas y de las salas, que les afecta con una marca vergonzosa, como antaño el hierro candente marcaba a las mujeres adúlteras, y con la que la buena conciencia social se lava las manos, política del avestruz que seguramente ella misma hará desaparecer, por propia necesidad, y ello fue, como bien se podrá recordar, el origen de «aquel asunto» político de *Emmanuelle II, la antivirgen* [Emmanuelle II, la anti-vièrge, 1975].)

II. El sexo inexistente: más allá del porno

Un referente producido

Exteriorización, desligamiento y abstracción del sexo, desde ese momento libre para todas las conexiones, aislamiento e identificación del sexo con los órganos genitales, reducción de lo oculto y de lo invisible hasta el agotamiento y la saturación de lo representado; tales son los efectos del primer plano pornográfico, tal es el modo de representación del sexo en el cine: hiperrealismo del sexo pornográfico en el que toda su dimensión oculta, la profundidad que le da sentido, debe reabsorberse en la distorsión de la superficie pelicular, tanto la del cuerpo como la de la película. El primer plano exhibicionista del sexo define el *modo de existencia* del sexo. La designación del sexo en los órganos genitales define por recurrencia el principio de reali-

dad. La diferencia anatómica —y detrás, biológica— del hombre y de la mujer delimita el campo de la sexualidad y sus prácticas. El sexo que *induce* el dispositivo de sexualidad, el primer plano lo *produce*. Ese sexo efecto de código profiere, en la evidencia de su demostración, la verdad existencial; quiere ser la prueba de ésta: en otras palabras, la *verifica*.

Verificar por simulación

Aquí se pone en juego toda la realística de la imagen cinematográfica (el hecho de que el espacio perspectivo de la representación cinematográfica se dé por el duplicado de la percepción «objetiva» del espacio). Y es aquí donde la película porno, en su proyecto de mostrar la realidad del sexo, se vuelve contra sí misma y fracasa. Porque todo primer plano es abstracto (es precisamente lo que demuestra la experiencia de Kulechov): es el acrecentamiento de realidad del primer plano pornográfico el mismo que pone punto final al objeto de su demostración y a su realidad: el modo de existencia del sexo. Más exactamente restituye la abstracción ideal de su ser. La física de la representación cinematográfica del sexo lo restablece en el orden metafísico de su origen. El porno no neutraliza solamente el sexo; también nos dice, en una distorsión propia, que no existe: que no es más que un *artefacto*. La representación pornográfica, su objetivización por su focalización cinematográfica sobre el lugar material de los órganos genitales, demuestra a la inversa la inexistencia objetiva de un lugar del sexo, su no pertenencia material a ningún lugar: la ausencia de un hecho de referencia. Multiplicando los términos identificadores del intercambio sexual para conjurar en ellos la ausencia, por su representación misma y a pesar de ésta, el porno nos dice, a fin de cuentas, que el sexo no se puede representar, no se puede mostrar. Lo que la conjunción del falo y de la castración (que es la sola realidad del sexo) nos dice, en otras palabras, es que se trata de una relación simbólica, el espacio de un intercambio, en el cual, con respecto a ese intercambio, ningún término puede ser aislado, distinguido y designado (y sobre todo, en ese caso, aún menos en unos objetos parciales o en la materialidad de una anatomía) porque está sellado en la ambivalencia y la reversibilidad de ese intercambio. Y es precisamente lo que excluye la puesta en escena cinematográfica del sexo, porno o erótico, que

al mismo tiempo casi siempre resurge, aunque sólo sea bajo la forma de ausencia. Al pretender ofrecer la realidad del sexo, pero obliterando la dimensión simbólica donde se disuelve esa realidad, el porno no puede sino simularla: reconstituirla en la proliferación de los signos de la representación para eliminar del sexo el envite de lo *no-realizado*. Sólo restan entonces al porno el *modelo de simulación* de la sexualidad (*el código*) y el cine, por el hecho de la realística de sus imágenes, como medio privilegiado, como *modo*, por excelencia, *de la simulación*, y en consecuencia, como *modo de verificación*.

Al proscribir toda posibilidad de manifestación al imaginario, al cerrar el paso a todo fantasma, al reducir el contenido de la imagen cinematográfica a la única y exclusiva dimensión de lo real, el porno nos restituye el cine como medio técnico de producción del artificio, *de lo simulado y de lo artificial*, en la realidad misma de la configuración de su imagen. Por la claridad de su objetivo en cuanto a su objeto, el porno remite a lo que le caracteriza «en presencia» del cine con la determinación de este último como medio de producción de lo real: todo ocurre como si el porno sometiera a un proceso al cine, cuando este último pretende restituir lo real, entregarse a un fetichismo (en el sentido etimológico del término).

El cine o el arte de la prostitución

Es ciertamente lo que, por lo demás, escandaliza del porno y su violencia en el cine, despojando a este último de su atributo artístico, indicando como consecuencia de ello el lugar de su crisis actual, si es que tal crisis existe (volveremos sobre este punto).

Pornografía del cine

Porque el cine porno no es el sexo representado en el cine, no es ni siquiera simultáneamente cine y sexo: *es el cine en sí mismo, como medio, el que es pornográfico*. Tal es el mensaje final (e incluso único) del porno: la irrupción en primer plano del sexo sobre la pantalla cinematográfica no prostituye el Arte cinematográfico (como se empeñan en hacernos creer, en primer lugar, los autores de *Emmanuelle II* y el testimonio acordado de común acuerdo por la crítica liberal ilu-

minada, la cual, fiel a su servilismo tradicional, no es capaz más que de repetir el discurso oficial: «¡Al fin sexo en un cine que no sea porno!»), sino que inscribe de nuevo el ser profundo del cine como *arte de la prostitución*. No es el sexo el que es obsceno sino, fundamentalmente y en el sentido literal del término, el cine, *ob-scenidad* que cristaliza en el primer plano, y es esa obscenidad primera, constitutiva del medio, la que resurge y se expresa en el primer plano del sexo porno (sin duda era necesario el acceso publicitario del sexo en el cine, el subterfugio por el sexo, en la identidad de su tratamiento pornográfico, del modo de representación cinematográfica, para que de este último pueda aparecer la obscenidad básica).

Bazin, una vez más

André Bazin: «No se muere dos veces. Sobre ese punto, la fotografía no posee el mismo poder que una película: sólo puede representar a un agonizante o a un cadáver, de ningún modo el paso inaprensible de uno a otro. En la primavera de 1949 pudimos ver, en un informativo de actualidad, un alucinante documento sobre la represión anticomunista en Shanghai, cómo se ejecutaba a pistoletazos en la plaza pública a unos "espías" rojos. A voluntad, en cada sesión, esos hombres volvían a estar vivos: el papirotazo de la misma bala golpeaba su nuca. Ni siquiera faltaba el gesto del policía que tenía que apretar dos veces el gatillo de su revólver encasquillado. Un espectáculo intolerable, no tanto por su horror objetivo como *por su especie de obscenidad ontológica* (el subrayado es mío, Y. L.). No conocíamos, antes de la llegada del cine, más que la profanación de los cadáveres y la violación de las sepulturas. Gracias a las películas, hoy en día podemos violar y exponer a voluntad el único de nuestros bienes que es inalienable. Muertos sin réquiem, eternos muertos de nuevo del cine» («Morts tous les après-midi», 1951).

Bazin demuestra una lucidez extrema al mostrar aquí, más allá de la muerte como contenido, el modo de operar del cine y el cortocircuito que efectúa de su contenido la forma misma del medio (Bazin imagina después la «suprema perversión cinematográfica» de una ejecución: su proyección a la inversa).

Hay que tomar a Bazin al pie de la letra; y también a pesar suyo: la obscenidad del cine se funda en sus operaciones técnicas y en sus pro-

cedimientos escenográficos, independientemente del contenido sometido a esas manipulaciones. El cine es obsceno porque es un arte obscénico. Todo su proceso de puesta en escena consiste en poner en evidencia el interior de la escena, en hacer visible y transparente nuestra relación con ésta, allí donde no había más que confusión y opacidad. La consistencia de las variaciones de los encuadres —y de su combinación con los movimientos, ángulos y enfoques de las tomas de vista— basa su eficacia en cortar y trocear el aquí y el ahora de la escena para manifestar en ella, en la sucesión de planos de la secuencia sobre la superficie blanca de la pantalla, la profundidad invisible y secreta; invisible y secreta porque el espacio de la escena, tanto en la vida cotidiana como en el teatro o en una pintura, se ofrece siempre para verlo en una simultaneidad de su composición de conjunto: la mirada puede evolucionar en ello sin problemas y detenerse sobre tal elemento, sin que por ello la visión de conjunto deje de estar co-presente y actuando como factor de perturbación; sobre todo, la escena no se resume en una suma de sus elementos o artículos. Además, el punto de vista se mantiene siempre distante y distinto. El cine rompe esa unidad primera de la escena, destruye su fachada y su perspectiva engañosa. Descomponiendo-recomponiendo esa escena pone fin a lo que le obliga: su unicidad temporal y espacial y la unidad indefectible del conjunto de todo su continente, en el cierre de su figura, su propia evolución, como efecto de su regulación interna y campo preservado del contacto del espectador. En relación con esa escena y con su unidad cerrada, el cine se comporta como un operador: penetra vigorosamente ese cuerpo firme, abre y corta su carne, hace su inventario, exterioriza y agrega de nuevo su textura. Rasgando, saturando y suturando esa realidad, suprime la distancia que separa el espectador del espectáculo en el que se arraigaba la contemplación, pero ciertamente también la reflexión.

La cámara-bisturí

La obscenidad de las manipulaciones complementarias del *découpage* y del montaje no proviene de una pérdida de esa escena, de una alienación de su sentido, sino de una transformación de nuestra relación con ella que le afecta consecutivamente en sí misma al mismo tiempo que cambia el estatuto del espectador, hasta el punto de que podemos preguntarnos si aún cabe hablar de un espectador.

En efecto, la restitución cinematográfica de la escena la confunde con las operaciones restituyentes del medio; la realidad se convierte en algo inseparable de su repetición como espectáculo, por la supresión de la distancia de las operaciones técnicas que la muestran a su propio ser. Más exactamente, esas operaciones constituyen la nueva realidad de esa escena o acontecimiento, el cual, incluso cuando acontece, no es más que su simulacro. La obscenidad procede más bien de la refacción, la reconstitución de la realidad, si es posible en el propio lugar, en lo que la película, con el agotamiento de su registro, supone una fabricación secundaria no separable del original (pero éste no existe si no es como *soporte*), pero tampoco como copia idéntica: realidad secundaria pero copresente, existencia derivada sobre la cual la realidad primera, la escena referencial, no puede más que plegarse y extraer su sentido final, que será también el fin de su sentido inicial, de su diferencia licuada y transmutada en el orden de la reproducción en serie. La obscenidad no se encuentra en el *acto de representación* —donde el sujeto referencial permanece perceptible en su especificidad—, sino que está en el *acto de reproducción*, donde la única referencia es la reproductibilidad del sujeto (su *reportaje*), no siendo éste ya distinguible de las operaciones técnicas que lo producen en el escenario más que como su doble inmediato. Si, en el ejemplo de Bazin, la muerte es obscena, es que no tiene otra justificación que la de su espectacularización, en el transcurso mismo de su acontecimiento: aleatoria, cualquier otra muerte, incluso cualquier otro acontecimiento, puede sustituirla. Eso es debido a que su realidad toda entera ha basculado hacia la imagen, incluso si por ello ésta no deja de ser menos cierta: el acontecimiento no puede ya ocurrir. Así, esa obscenidad de la muerte proviene menos de la desposesión del sujeto de la experiencia de la muerte, que del hecho de que, filmada, no es comprensible más que bajo la forma dual de su reproducción masiva, en la repetición incesante de las proyecciones y en la multiplicidad de las copias. No es el espectáculo de la muerte, la invitación al público a asistir a la ejecución capital de un hombre —como antes los suplicios— lo que es penoso, sino la denegación de la muerte que constituye la base de su espectacularización cinematográfica. Esa muerte, precisamente, ya no es tal: es demasiado verdadera para ser verdad; efectivamente se produce y sin embargo se repite de modo indefinido a merced de las sesiones. Eternamente representada de nuevo, eternamente proyectable, siempre sujeta a acontecer de nuevo, esa muerte no tiene un final

preciso. Su realidad, sea cual sea la dimensión trágica, confina en lo irreal. La repetición como espectáculo del acto, en su contemporaneidad, pone fin a la realidad del acto: aunque está muerta durante las proyecciones, aunque muriendo en la pantalla, la víctima ya no puede morir; está condenada a vivir eternamente su muerte, que la técnica ha inmortalizado: muerte fetichizada, sin muerte, sin vida, sin más allá también.

El espectador-operador

La reproducción cinematográfica de la realidad configura a la vez el modo de producción y nuestro modo de percepción. No solamente empieza a existir sobre un modo que nunca ha sido el de su percepción directa, que pierde todo valor original, sino que nosotros mismos nos encontramos situados en esa relación de observación y de operación; de manipulación. Nuestra mirada se convierte en limitada y selectiva. Situada en el prolongamiento de la cámara, vigila y dirige las operaciones, descifrando inmediatamente las informaciones transmitidas: se ha convertido en una lectora de control. La definición técnica de la imagen, objeto de la mirada, define el modo de nuestra mirada. La imagen sólo nos informa en la medida en que nos ajustamos con las operaciones técnicas que la producen. Son esas operaciones las que constituyen el objeto primero de nuestra mirada. Producen, pues, simultáneamente nuestra mirada y el objeto de la mirada. Al efectuar las operaciones de registro de la imagen, el ojo tiene en menor medida una relación visual con la realidad representada que una *relación táctil* (por otra parte, es ciertamente esto lo que significa a la inversa la exterioridad inmóvil del cuerpo: espectador en las imágenes que se van sucediendo en la pantalla). Si el espectador se encuentra, por consiguiente, manipulado a su vez —pero lo mismo manipulando—, no es tanto porque el cine lo haya sumido en la pasividad de su cuerpo inmovilizado y porque la actividad de este último haya basculado totalmente del lado de la cámara y de su construcción de la escena (y aún menos que sólo se tuviera que limitar a mirar), sino por el hecho de que el espectador no puede ver la película si no es bajo la forma opuesta y paradójica de la acción y de la abolición de la distancia entre el agente y el activo, entre el sujeto y el objeto, que la caracteriza, sino porque esa percepción visual no puede hacerse más que

bajo la forma de un contacto. La cámara, como una prótesis que se incorpora al ojo del espectador, es menos un ojo móvil y autonomizado (un ojo entonces que toca más que ve) que una mano dotada de vista, una «mano-ojo» (lo que confirma la «Paluche» de Jean-Pierre Beauviala).

El ojo que toca

Si hay una manipulación del espectador, no es por falsedad de una representación o por la pérdida de una relación inmediata del hombre con el mundo (el cual sería verdadero), sino porque el cine reduce al hombre a una relación única y exclusiva de intervención y de producción, de cálculo y de prospectiva, que lo limita al único estatuto de *operador*: no hay en el cine más que una relación de manipulación. La relación del espectador con la película es una relación de acción y de *proyección*: sigue a la cámara en su intrusión en el campo de la escena y acaba con esa intrusión. Las imágenes cinematográficas no son más que una larga serie de trampantojos que enmascaran el trabajo de la cámara-robot, dando forma y trabajando el mundo y, simultánea y complementariamente, al hombre-espectador, que no hace más que completar y prever la sucesión de operaciones (todo el encanto de una película procede precisamente del incumplimiento de esas previsiones). La distancia del espectador con las imágenes proyectadas se anula en la vigilancia activa de la regularidad y de la adecuación de las operaciones técnicas y escenográficas, en su reconstitución de tales operaciones. He aquí el efecto paradójico de hacer que todo sea visible: el espectador no ocupa un lugar exterior a la película si no es para penetrar mejor en ella; no ve más que en la medida que efectúa y completa adecuadamente las manipulaciones cinematográficas que presiden la grabación de la escena.

El trampantojo y el robot

Y he aquí lo que hace intolerable la pornografía en el cine, lo que explica su proscripción. Porque el porno sólo nos muestra esto: esa cirugía de los cuerpos, esa carnicería de sexos que se despliega en la pantalla debe ser censurada (o puesta a un lado) porque se exterioriza

en ella con toda la inocencia esa obscenidad ontológica del cine reconocible en toda película (solamente los otros géneros cinematográficos han sabido siempre cubrirla con artificios secundarios de la puesta en escena: densidad de la intriga, decorados, interpretación de los actores, etcétera), razón última de la censura de las películas pornográficas, completamente profesional y que tiene muy poco que ver con el contenido de esas películas: si el encuadre es rudimentario en el porno —aunque, lo hemos visto anteriormente, el efecto de restricción del campo entra en el cálculo cinematográfico—, los ángulos de toma de vistas son, por su parte, muy sofisticados y no tienen un equivalente en la percepción humana. El espectador asiste (a) esas operaciones, aparta con la cámara los cuerpos que obstaculizan la vista, pero el precio de esa participación es la exclusión del cuerpo.

(*Cahiers du cinéma*, nº 289, junio de 1978)

De una cierta manera
(El cine en la hora del manierismo)

Alain Bergala

¿Qué tienen en común la secuencia del *peep-show* de *París-Texas* (Paris-Texas, 1984), un largo plano secuencia de *Extraños en el paraíso* (Stranger than Paradise, 1984), un plano acrobático de *El elemento del crimen* (Forbrydelsens element, 1984), la balada nocturna a la orilla del Sena de *Chico conoce chica* (Boy meets girl, 1984) y ese plano de *L'Enfant secret* (1979) filmado de nuevo en la pantalla misma de la mesa de montaje? Nada, excepto la conciencia que recorre a esos diferentes cineastas, al menos en el momento en que dan forma a esos planos, de que el cine tiene noventa años, de que su época clásica ha quedado atrás desde hace veinte y de que su época moderna acaba de terminar a finales de los años setenta. Algo que adquiere hoy en día un gran peso tanto en el deseo como en la dificultad de inventar un plano cinematográfico.

Cada uno busca dar su respuesta a ese deseo y a esa dificultad, desafortunada o presuntuosa, pero dentro de una relativa soledad en relación con sus contemporáneos de la creación cinematográfica. Wenders se inventa un dispositivo muy complicado, con una vitrina y un teléfono, para llegar simplemente a filmar un campo-contracampo entre un hombre y una mujer, como en el cine norteamericano de los años cincuenta rodando trece por docena, pero necesita esa prótesis

para encontrar de nuevo la figura más «natural» del cine clásico. Jim Jarmusch escoge filmar como si el viejo cine moderno de entre los años sesenta y ochenta fuera aún contemporáneo suyo. Lars Von Trier intenta confrontarse, con treinta años de diferencia, al misterio del sujeto abocado al vacío de las películas barrocas de Orson Welles. Leos Carax reinventa bajo las estrellas de 1984 la poesía del «*travelling* de actor», que Cocteau descubrió en 1949 en el secreto de un trabajo de estudio. Philippe Garrel, filmando de nuevo a la vez la imagen (ralentizada) y el esmerilado de la mesa de montaje, integra en su película una distorsión deliberada de sus propias imágenes.

El momento manierista

Podemos apreciar de forma diversa (éste es el caso aquí mismo, entre nosotros) esas películas, pero todas son como mínimo estimables y demuestran la evidencia de un amor real por el cine y de un proyecto estético ambicioso que las sitúa fuera del lote común de los productos académicos o estandarizados. Si he escogido esas cinco —aunque habría muchas otras más, tan legítimas como éstas, empezando por Ruiz hasta llegar a Rivette— para introducir esta reflexión sobre el manierismo es para que el término aparezca en un contexto que lo sitúe de entrada fuera de toda connotación despreciativa. Se ha hecho indispensable plantearse la cuestión del manierismo para comprender lo que está ocurriendo en el cine desde comienzos de los años ochenta. Yo mismo he tratado de empezar a hacerlo en esta revista («Le vrai, le faux, le factice», *Cahiers du cinéma*, nº 351; «Le cinéma de l'après», *Cahiers*, nº 360-361), convencido de que no se trata de ningún modo de una cuestión escolástica.

Pero antes de emitir cualquier juicio de valor, antes incluso de establecer unas distinciones más afinadas entre películas manieristas y películas amaneradas, la cuestión del manierismo requiere ser planteada fuera de toda evaluación, en relación con ese momento de la historia del cine en el que hemos entrado desde el final del cine moderno. Nadie duda que ha habido, en todas las épocas de la historia del cine, unos temperamentos manieristas y que sería muy esclarecedor despejar algún día ese hilo del manierismo dentro del apretado tejido de la historia del cine donde todavía se halla enmascarado. (En el transcurso de la entrevista que mantuvimos con Patrick Mauriès a

propósito del manierismo, aparecieron unos nombres tan inesperados como el de Eisenstein.) Pero no es esa perspectiva diacrónica lo que aquí nos preocupa en primer lugar. La cuestión del manierismo nos vino impuesta antes que nada por algunas películas recientes. Ello nos ha incitado a regresar (con la preciosa ayuda, entre otras, del libro de Patrick Mauriès, *Maniéristes*) al origen histórico de la noción del manierismo en la pintura, y a pensar de nuevo ese momento de la historia del cine que estamos a punto de atravesar ahora, parecido a ese momento de la historia de la pintura occidental, a la salida del Quattrocento, que constituyó el manierismo histórico.[1] Se caracteriza éste por el sentimiento que pudieron experimentar pintores como Pontormo o el Parmigianino de haber llegado «demasiado tarde», después de que se hubiera cumplido un ciclo de la historia de su arte y alcanzado una cierta perfección por parte de los maestros que les habían precedido un poco en el tiempo, como Miguel Ángel o Rafael, siendo la «manera» una de las respuestas posibles (junto con el academicismo y el barroco) a ese aplastante pasado cercano. «El manierismo», escribe Patrick Mauriès, «se situaría, desde el origen, en el borde, en el límite de una "madurez" que habría alcanzado todas sus capacidades, quemado sus reservas secretas».

Un desfase de veinte años

Si partimos de esa definición de la «situación» del momento manierista en la historia de un arte, parece que con toda lógica ese momento llegó a Francia con veinte años de desfase y que la generación consagrada al manierismo debería haber sido la de la Nouvelle Vague. En primer lugar, porque la Nouvelle Vague ha sido la primera generación de cineastas cinéfilos. Después, porque surgió al final de los años cincuenta, es decir, precisamente al final de esa «madurez» que ha constituido para el cine su era clásica, en el momento de la defección de los géneros y de la atomización del público de masas por parte de la televisión. Y finalmente, porque antes de realizar sus primeras películas, cuando eran críticos, los futuros cineastas de la Nouvelle Vague habían escogido a unos maestros difíciles de superar. Hitchcock hubiera podido ser su Miguel Ángel y Hawks su Rafael.

1. Mauriès, Patrick, *Maniéristes*, Éditions du Regard.

Pero esa admiración por los Maestros, curiosamente, no actuó en ellos como la conciencia de un pasado aplastante que les hubiese impedido ser los manieristas de esa excelencia, por ellos teorizada, de un Hitchcock o de un Renoir. Rohmer expresaba aquí mismo esa paradoja (*Cahiers*, nº 323-324): «Es una de las cosas que distinguen a la gente de la Nouvelle Vague de los demás: la gente de la Nouvelle Vague formada por críticos y teóricos no lo son cuando ruedan, mientras que otra mucha gente más profesional [...] se convierte en teórica cuando hace sus películas. Tenemos la impresión de que piensan: he aquí un hermoso plano, y que son capaces de justificar ese plano con unas consideraciones históricas teóricas. Mientras que entre los de la Nouvelle Vague, paradójicamente, todo es más instintivo». Es cierto que los cineastas de la Nouvelle Vague han tenido la prudencia intuitiva de proporcionarse maestros casi antinómicos. Tengamos en cuenta su póquer de ases: Hitchcock, Hawks, Renoir, Rossellini. Malraux distingue la demiurgia y la estilización para establecer la diferencia entre los manieristas y sus maestros: «Lo que proporciona a los manieristas tradicionales su propio carácter es el cuestionamiento de la demiurgia a través de la estilización... Miguel Ángel entiende que su arte sea más verdadero que la apariencia; ellos (los manieristas) entienden solamente que el suyo es manifiestamente distinto. Incluso la Virgen de cuello largo del Parmesano, comparada con una Virgen de Rafael, de Leonardo, adquiere un deje de ornamento o de orfebrería. Uno de los caracteres esenciales del manierismo, en Italia, y después en la Europa del siglo XVI, como en toda otra civilización, es sustituir la estilización por el estilo».[2] En lo que se refiere a la demiurgia, los cineastas de la Nouvelle Vague han escogido a Hitchcock y en lo que se refiere a la realización, a un cine como el de Hawks, es decir, en ambos casos un ideal cinematográfico *muy lejano* e inimitable en Francia, en donde irían a rodar sus primeras películas. El cine europeo cercano, inversamente, se proveyó de los maestros más liberadores que existían, Renoir y Rossellini, *frente* al academicismo triunfante que representaba a sus ojos el cine de calidad francés de la época. Se puede decir que su admiración por Rosellini ha servido objetivamente de antídoto a aquella, que hubiera podido ser más paralizante, que simultáneamente experimentaban por la inigualable maestría hitchcockiana.

2. Malraux, André, *L'Irréel*, Éditions Gallimard.

La otra razón, no menos importante, que sin duda les alejó del manierismo es la impaciencia que les empujó a hacer sus primeras películas en una economía de pobreza, al margen del cine estándar de la época. Privados del sistema de los estudios y de las estrellas al que no tenían acceso, encontraron, por necesidad, nuevos motivos (los decorados naturales, la calle, nuevos actores) y, por gusto, nuevos temas. Se hallaron un poco en la situación de los pintores que salen por primera vez de su taller y descubren nuevos motivos en lugar de ir a buscarlos en el museo en los admirados cuadros de sus ilustres predecesores.

Todo ello explica que la generación manierista haya quizá llegado con veinte años de retraso a Francia, contrariamente a lo que ocurrió en Estados Unidos, donde una primera generación manierista hizo su aparición a finales de los años cincuenta, al salir de la edad de oro del cine clásico. En Alemania, donde la primera generación de nuevos cineastas llegó con diez años de retraso con respecto a la Nouvelle Vague francesa, así pues con la conciencia de lo que acababa de realizarse justo antes y cercano a ellos, la tentación manierista se impuso entre la mayoría, desde Wenders a Fassbinder, pasando por Werner Schroeter. Curiosamente, en Francia, en el momento en que los cineastas de la Nouvelle Vague rodaban sus primeras películas, fue alguien como Jean-Pierre Melville, que fue a la vez su hermano mayor y su compañero de ruta, pero nunca verdaderamente un modelo, el que encarnó (estamos casi tentados de decir «en su lugar») esa postura manierista. En él, en el tratamiento «estilizado», ligeramente fetichista que hizo experimentar a la «película negra» y a sus componentes, se percibe permanentemente que es consciente de haber llegado después de que se haya alcanzado una cierta perfección del género que consagra su trabajo estilístico al manierismo. Godard, casi al mismo tiempo, rueda *Al final de la escapada*, donde inventa nuevos personajes, nuevas formas, una nueva estética traicionando sin saberlo su proyecto de hacer una pequeña película imitando las series B norteamericanas.

Ya no existen maestros absolutos

Patrick Mauriès nos recuerda, después de Roberto Longhi, que se puede «asignar un lugar, un momento preciso, una verdadera escena primitiva, a la aparición del manierismo, en la Florencia de la época:

se trata del momento en que los dos maestros absolutos —Leonardo da Vinci y Miguel Ángel— desvelan ante "un puñado de florentinos", todavía jóvenes, el resultado de su competición para la decoración de los muros del Palazzo Vecchio y cuando estos últimos, maravillados, se afanan con fervor en copiar y repetir los motivos, absolutamente nuevos, de esos cartones».

Estamos muy lejos, en el cine contemporáneo, de poder imaginar una escena primitiva de ese tipo, puesto que ya no hay maestros absolutos. Lo que caracteriza la situación «manierista» actual es al contrario la enorme confusión de estilos y de modelos. Así como sobre todos esos cineastas, o casi, influye el peso de lo que el cine ha efectuado en noventa años (algunos, como Wenders, incluso han podido tener la impresión en un momento dado de que todo había sido hecho), no se sienten forzosamente herederos del mismo pasado. En última instancia, cada uno puede escoger el momento del cine y eventualmente los maestros a los cuales se propone prolongar a su manera, a aquellos en los que pretende respaldarse o medir su empresa creadora. Para algunos, como Jim Jarmusch, será el cine inmediatamente anterior, el cine moderno. Para alguien como Lars Von Trier será el barroco wellesiano.

Para otros, que ignorarán deliberadamente a quienes han trabajado el cine en los últimos veinte años, se tratará de retomar el cine en el punto donde lo había dejado su realización clásica. Evidentemente, esos últimos se ven muy rápidamente amenazados por el academicismo, que consiste en hacer como si una vieja forma, desde hace tiempo fisurada, estuviera todavía fresca y viva. El «límite» de donde esos cineastas tratan de partir de nuevo hoy en día no es el mismo para cada uno; no sabrían, pues, constituir una verdadera «escuela». La única cosa que tienen verdaderamente en común es la conciencia de llegar tras un agotamiento y que deben partir de nuevo desde ahí, pero cada uno por su lado, para intentar atravesar ese momento «hueco», un poco dubitativo, de la historia del cine.

Una crisis de los temas

Esa conciencia no pasa necesariamente por el manierismo. Todo depende de la respuesta que se le dé. Me ha chocado, recientemente, oír a Godard y a Wenders, por ejemplo, declarar más o menos al mis-

mo tiempo lo mismo a propósito del cuadro, es decir, en sustancia que el cine había perdido ese sentido del encuadre ampliamente compartido con el pasado. Godard responde a esa constatación desplazando la dificultad: al equipo de *Yo te saludo, María* (Je vous salue Marie, 1984) les dice que no hay que buscar ningún cuadro sino solamente el eje y los puntos justos y que el sentimiento del cuadro, si ese trabajo está bien hecho, surge por sí solo y por añadidura. Wenders, focalizando sobre esa dificultad de encuadrar, reacciona de forma más «manierista» con una valorización ligeramente hipertrofiada del cuadro que acaba por dar al espectador la impresión de que ese cuadro, demasiado visible, está un poco desligado del plano de la imagen. La focalización sobre una dificultad parcial en igualar a los maestros o al cine del pasado desemboca a menudo en una hipertrofia manierista en el tratamiento de ese rasgo particular. Godard, sabiendo que no llegará a igualar las iluminaciones complejas de un cine que ha podido admirar, escogerá una solución radicalmente diferente: no iluminar o hacerlo al mínimo, y reinventará así una nueva estética. Pero la actitud manierista no es solamente una respuesta formal a una dificultad formal. El manierista cinematográfico actual coincide sin duda alguna con una crisis de los «temas». En las épocas en las que no se imponen a los cineastas unos temas nuevos o simplemente sincrónicos, existe una gran tentación de extraer del pasado, sin creer en ello, los motivos antiguos, caducos, a los que el tratamiento manierista se esforzará en renovar su aparición. La ausencia de verdaderos temas, en los cuales los cineastas creerían suficientemente, es sin duda característica de todo un plan del cine de hoy en día, tanto en su vertiente académica como en su vertiente manierista. Los cineastas que continúan abriéndose su camino relativamente fuera del alcance de la tentación manierista, son aquellos que cuentan con *un* tema suficientemente personal como para alimentar su deseo siempre renovado de hacer una película (Rohmer); aquellos, como Godard, que creen suficientemente en el cine como para encontrar su tema haciendo la película; o finalmente, aquellos, como Pialat, que creen suficientemente en el momento del encuentro con lo real para hallar por añadidura, en ese encuentro, a la vez su verdadero tema y su cine.

Self-service

He hablado hasta ahora de las condiciones para que emerja un manierismo contemporáneo que nos proporcione unas películas absolutamente dignas de interés y a veces de admiración. Pero los años ochenta habrán visto aparecer una nueva especie de productos cinematográficos, sobre todo en cuanto a las «nuevas imágenes» que pondrían de relieve un manierismo de otra naturaleza, una especie de manierismo por defecto. Quiero hablar de esos cineastas para los que el cine no tiene ya Maestros, no tiene Historia pero se presenta como una gran reserva confusa de formas, de motivos y de mitos inertes, de la cual pueden sacar con todo una «inocencia» cultural, al azar de su fantasía o de las modas, para su empresa de reciclaje de noventa años de imaginario cinematográfico. Esa visión del pasado del cine que consiste en no hacer de él tabla rasa sino un *self-service* le debe sin duda mucho a la difusión televisual, en la que todas las películas pierden en cierta manera su origen histórico y su asignación a un cineasta singular. En *L'Irréel*, Malraux emite la hipótesis según la cual la aparición del manierismo histórico, en la pintura, se explicaría parcialmente por la difusión naciente del grabado que, según dice, «aporta un ámbito de referencias común a los cuadros que reproduce» y donde el negro, por oposición al color de los originales, «metamorfosea y une los cuadros como el blanco de los siglos metamorfosea y une a las estatuas». Metamorfosis que tiene como efecto que, en los grabados llegados de Alemania, las pinturas italianas «no descubren otra vez sino un grafismo, y a veces unos procedimientos de composición. No encuentran en modo alguno, en las formas góticas, la revelación de un imaginario de Verdad: encuentran en ellas unas formas [...] que no se remitían ya a lo divino». La televisión, a su manera, vacía del mismo modo las películas de todo «imaginario de Verdad», las desconecta de cualquier origen, y las despoja de cualquier aura singular. Es probable que haya contribuido a transformar la conciencia del pasado del cine, de donde habrá podido nacer un verdadero manierismo, como una simple reserva de motivos y de imágenes de donde está naciendo una forma degradada y obtusa de manierismo amanerado. Pero esto enlaza quizá con otra historia, la del reciclaje generalizado del cine...

(*Cahiers du cinéma*, nº 370, abril de 1985)

Revolución suave... y duro estancamiento

Michel Chion

I

Pongamos una escena que extraigo de una película reciente, una buena película, emitida de nuevo en televisión el mes de marzo pasado. Se trata de *La invasión de los ultracuerpos* (The invasion of the body snatchers, 1978); no la original de Don Siegel, sino de su *remake* debido a Philip Kaufman, con Donald Sutherland de protagonista. Es precisamente el momento en que Donald Sutherland, en el punto culminante del peligro, sucumbe a la fatiga y se queda dormido al aire libre sentado en un banco, lo que permite a una de esas vainas gigantes venidas del espacio, y que amenazan la Tierra, empezar su trabajo, que consiste en sustituir el original humano por otro Sutherland. Empieza entonces la escena más impresionante de la película. En la noche —la acción transcurre en San Francisco, percibimos muy bien que hace calor— se abre una cosa vegetal, y haciendo apenas ruido da a luz a un humano de tamaño natural, todavía húmedo y mal desbastado. La cosa y Donald Sutherland, el original y la imitación lentamente definida, aparecen en el mismo plano.

El sonido ha cambiado la Imagen

Si me acordé entonces, delante de la pequeña pantalla, de la impresión exacta que me produjo la primera vez que la vi en una sala cinematográfica, fue debido al ruido.

Ese ruido, hecho con algo que no sé qué era pero que no tiene importancia, era un ruido como de algo desarrugándose, de unos órganos desplegándose, de unas membranas despegándose, de succión, todo a la vez. Ese ruido real y preciso, claro y fino en los agudos, táctil, se podía oír como si se pudiera tocar, como el contacto de la piel de un melocotón que a algunos les produce aversión.

Según parece, quince años atrás todavía no se contaba con ello, con una réplica tan concreta, tan presente, punzante en el agudo, háptica, es decir, que se palpa, modificando la percepción del mundo de la película, haciéndola más inmediata, impidiendo incluso el distanciamiento; no teníamos nada de todo aquello en el cine. Y desde que el pequeño mundo de los agudos ha entrado en las películas (incluso en las versiones mono estándar), lo ha hecho con otra materia, otra réplica de la vida. No hablo especialmente de los juegos de espacio del estéreo, ni de los efectos atronadores del Dolby, sino de una microrréplica del rumor del mundo, que sitúa a la película en el extremo-presente del indicativo, lo declina en el extremo-concreto. Algo se ha movido, y a semejanza de las sustituciones que ofrece la película, se ha producido un cambio procedente del sonido, que no se ha visto reflejado en ninguna parte y que ha cambiado el estatuto de la imagen, una revolución templada.

II

Porque si existe —es necesario que haya una— una historia oficial del cine, con sus derrotas y sus victorias, sus personajes estrella y sus soldados desconocidos, sus batallas de Marignan y sus Tratados de Cateau-Cambrésis, con sus fechas marcando de una y de otra parte las que se rechazan, es una cuestión práctica, con lo que ocurrió antes y después (la ruptura del cine parlante, el neorrealismo, la Nouvelle Vague) podría elaborarse una nueva historia del cine, que revelaría acontecimientos inadvertidos, mutaciones progresivas, técnicas, económicas, estéticas, revoluciones hechas con tiento. Una revolución, en primer lugar, en la *réplica* de lo real.

Ahora bien, la réplica no es un simulacro, es decir, la simple imitación. Tomamos este punto de partida, que el cine, antes de tener como dicen algunos un «lenguaje», empezó siendo un simulacro. Un simulacro grosero (mil puntos allí donde la realidad nos ofrece un millón), pero por arte de un milagro bastante convincente. Salvo que ello no bastaba para hacer que las películas fueran duraderas. Se perfeccionaron entonces unos códigos de relato y de representación; pero ello tampoco bastaba. En poco tiempo hubo que preocuparse por la *réplica*.

La cuestión de la réplica

Réplica significa que, dado que existe una transposición, una canalización sobre dos sentidos como máximo, y con una definición sensorial muy somera, con unas percepciones mucho más complejas, no basta para restituir el impacto, la apariencia misma de un acontecimiento, con filmarlo y registrarlo. Las percepciones de la vida no son *nunca puramente sonoras y visuales. Un cambio de luz viene acom*pañado de un cambio de temperatura. Nos encontramos en el borde de una carretera, un coche pasa en tromba. Tenemos: 1) el coche en el campo visual; 2) su ruido que sobrepasa ese campo, antes y después, captado por nuestros dos oídos (estereofonía); 3) la vibración del suelo bajo nuestros pies; 4) un desplazamiento del aire en nuestra piel. El conjunto forma un «impacto» global del acontecimiento, se aglomera en un «ovillo» de percepciones. El cine puede restituir ese *ovillo*, «reproducirlo», en blanco y negro, en monocular y en monoaural. Mediante, por supuesto, una manipulación del simulacro. Será necesario, por ejemplo, exagerar las pendientes de aumento y de decrecimiento del sonido, añadir una variación de luz, crear un efecto de montaje, procurar previamente un lapso de tiempo de calma.

El ejemplo canónico de la réplica, ya lo he mencionado, es el sonido de un golpe, o de un arma. El sonido, en las escenas de una pelea a puñetazos, o de un combate con arma blanca, no tiene como objetivo reproducir el ruido real de la situación, sino dar cuenta del impacto físico del golpe o la velocidad del desplazamiento (una velocidad que el ojo apenas puede seguir, a razón de una gama/muestreo temporal obligada de veinticuatro imágenes por segundo). La réplica está relacionada naturalmente con la textura de la materia sonora y visual de la película, con su definición, pero no obligatoriamente en el senti-

do de que una imagen más desmenuzada y «fiel» (un simulacro más preciso) daría *ipso facto* una réplica mejor. Por ejemplo, en el cine, una imagen más detallada da una impresión de menor movimiento, se vuelve más inerte. De ahí el fracaso de algunas películas de acción francesas que sobrecargan una imagen plagada de detalles en los decorados y en la textura de las cosas.

¿La «réplica» es un asunto de convención pura (una expresión codificada) o bien reproduce físicamente un efecto directo? Podríamos responder diciendo que se sitúa en alguna parte entre el código y el simulacro. Y que entre simulacro, réplica y código, no siempre hay una solución de continuidad, nos deslizamos sin darnos cuenta de uno al otro.

III

¿Qué ha ocurrido en la naturaleza técnica del simulacro? Todo el mundo lo sabe: el grano de la reproducción de lo real se ha comprimido, en todos los niveles, del grano «temporal» pasado, como obliga la restitución del sonido, de las 16-18 imágenes por segundo del cine mudo a las 24-25 imágenes, donde se ha fijado, al grano «espacial», con la mejora de la definición de las cintas cinematográficas. En cuanto al sonido, ha ganado en el rango dinámico y en la banda de frecuencias (espacio entre la frecuencia más grave y la frecuencia más alta), así como en sutileza de captación y de reproducción.

Ello no ocurrió de golpe. Dolby no es Jesucristo, como para que podamos contar el tiempo con un antes y un después. Fue más progresivo. Compacto al comienzo (pero a menudo bastante hermoso), comprimido en una banda estrecha de frecuencias donde apenas se podían alojar todos sus constituyentes, voz, música y ruidos, el sonido se amplió lentamente. Al principio estaba acústicamente simplificado, pasaba a través de una minúscula trompetilla. Era como la vida vista por un daltónico tuerto. Cuando la voz hablaba, tenían que borrarse los rumores y los ruidos. Y en las películas francesas de los primeros años del cine sonoro, en las que, desde Duvivier (*La Tête d'un homme*, 1932) hasta Renoir (*La golfa* [La Chienne, 1931]), se esforzaban, al contrario que en las películas norteamericanas, por traducir los ruidos de la vida, el texto se hacía algunas veces ininteligible, confuso.

El pequeño mundo del sonido

La ampliación de la banda de frecuencias, el refinamiento de las técnicas de mezcla del sonido, transformación cuantitativa lineal, tuvieron consecuencias cualitativas inesperadas. Concretamente al permitir la polifonía, la cohabitación a partes iguales de varias capas de sonidos. Mientras que la imagen en el cine, excepto algunos intentos siempre ocasionales, de pantalla dividida (De Palma) o de sobreimpresiones prolongadas, sigue siendo una, el sonido ha sido siempre plural. Al menos había que jerarquizarlo, otrora, crear el sonido del mundo en los diálogos, atenuar la música. Pero en ciertas películas recientes (*Blade Runner* [Blade Runner, 1982]), el sonido existe en dos, tres, cuatro capas de igual presencia, con la imagen conformando sólo una capa más, no siempre principal. En ese vasto acuario sonoro es donde flota la imagen, como un humilde pececillo.

Pero incluso antes de la llegada del Dolby, en el transcurso de la historia del sonoro el sonido se ha desarrollado lentamente en los graves y los agudos, se ha densificado, ha ganado terreno, se ha vuelto más sutil. No nos dimos cuenta. Es que no nos decíamos a nosotros mismos: el sonido es diferente. Pero percibimos que las cosas eran más concretas en la pantalla, y sobre todo el tiempo de la película era más rápido. La aparición de agudos en el sonido, y de capas finas de ambientes y de detalles por debajo de las voces, ha hecho que se viviera más diligentemente el micro-presente. Respiraciones, crujidos, soniquetes, rumores, todo un mundo susurrante ha esperado lentamente su turno, el mundo del sonido. En ciertos casos quizá ha ganado, desplazando hacia él el lugar de la película, haciendo del cuadro de la pantalla no ya el lugar privilegiado, sino un cuadro de vigilancia de la situación, de detección, un «monitor»; ha estirado el mantel hacia él sin mover lo que hay encima de la mesa.

En la pantalla todo parece en su sitio, pero en el *découpage* todo ha cambiado. En vez de fundamentar el espacio (es el sonido el que se encarga de ello), la imagen toma de él puntos de vista. El famoso plano general que a Hitchcock le gustaba reservar para el final de una escena (un efecto garantizado) no tiene más que recomponerse: el sonido define ya, a su manera por supuesto, un plano general, permanente, rodeado por ambientes lejanos. La cosa es patente en una película como *La misión* (The Mission, 1986), estructurada, incluso en los momentos sin música, por un espacio-*clip*, construido sobre el sonido.

Todo esto no es más que tendencial, raramente presente de una forma pura, y se mezcla sin problema, en la mayoría de las películas, con la retórica habitual del *découpage*, al cual, sin embargo, va minando poco a poco.

El espacio que define el sonido no es el mismo que el que construía la imagen. Rebosa de detalles, es polifónico, pero impreciso en sus bordes y contornos; acústico, en otras palabras. El sonido suprime la noción del punto de vista que se pueda localizar. ¿Desde dónde oímos? Para el oído, el equivalente del punto de vista sería el punto de escucha. Ahora bien, si sólo nos fiásemos del sonido, sin confirmarlo con la vista, un punto de escucha resultaría muy impreciso. Pongamos un ruido puntual, emitido desde el centro de una habitación. Incluso una reproducción fiel no podrá decirnos, con los ojos cerrados, en qué lugar de la habitación se ha colocado el micro. El sonido no dibuja los contornos del objeto del cual emana. El sonido no conoce tampoco la perspectiva euclidiana, a pesar de los esfuerzos que se han hecho por reducirlo a ella.

En los espacios sonoros del Dolby, pero también del cine moderno, los sonidos se apilan y se disponen como los objetos en el espacio visual del pre-Renacimiento; el vacío que separa esos cuerpos no está construido. Pero la sutileza temporal del sonido (la imagen, por oposición, es perezosa, pasiva y se contenta con un muestreo-tiempo grosero) permite que varias capas de sonidos trabajen la atención en varios grados de velocidad; el campo acústico, elástico (por oposición a los bordes inmovilizados de la imagen), se abre siempre a un mayor grado de polifonía, desjerarquiza, deslinealiza la película. La película se convierte en un espectáculo de circo con varias pistas, como el que mostraba Cecil B. DeMille en *El mayor espectáculo del mundo* (The greatest show on Earth, 1952).

Todo ello, a cambio, no sin dialéctica, sin latigazos. No sin reafirmación, más bien dos veces que una, de la importancia de la imagen. «Vais a ver», dice la imagen. Pero ha perdido gran parte de su función de estructuración del espacio y de la escena. El *découpage* ya no es funcional, la sucesión de esos planos ya no es un «drama» en sí mismo, proporcionando un alcance a las acciones cuyos planos sirven para mostrarlas.

Entonces, al no ser funcional, estructurante, la imagen ejerce de ociosa interesante, se embellece, se vuelve zalamera, adopta del antiguo cine los «looks» de iluminación con los cuales se engalana ana-

crónicamente (esas sombras de estor con las que todo cortometraje que se precie se cree obligado a decorar el mínimo plano). Incluso si en algunos está trabajada a través de una búsqueda original de *ritmo* y de *textura* (pero no de *cuadro* ni de *découpage*), la imagen cinematográfica actual no es el teatro de tan grandes revoluciones como aparenta, es de buena gana conservadora, o citacional.

IV

¿Y la imagen? Ah, sí, hablemos de la imagen. ¡Cuánto se habla de la imagen! Enseguida, la palabra nos hace pensar en Wenders, cuando declaró en Cannes: «Debemos mejorar las imágenes del mundo». Y lo mismo en Tokio, a raíz de su película *Tokio Ga* (1985), lamentándose junto a su compatriota Herzog sobre el tema: «¿Qué estamos haciendo aquí? Ya no existe ningún lugar en el mundo donde se pueda producir una imagen». Un dúo conmovedor y significativo.

Decir «las imágenes» en plural queda muy serio, sociohistórico, es algo que tiene las trazas de ser importante, las «imágenes del mundo». Si se nombra en singular, la imagen, tal y como se habla hoy en día en el cine, me pongo a imaginar el marco. Me imagino enseguida la imagen bajo un vidrio, enmarcada, y colocada sobre un mueble o sobre el piano, como un retrato amarillento. No es de extrañar, pues, que exista esa escuela europea de cineastas operadores, Chantal Akerman, Wenders, iba a decir con mala intención: fabricantes de marcos.* Como el héroe de *El amigo americano*. Enmarcan el cine. Mientras que otros siguen el estilo de la foto retocada, retro, tan bien que no nos alejamos del ámbito del *souvenir* y del cuadrito montado. Marco alrededor de la imagen, nimbo alrededor del sujeto, todo está en el continente, en el embalaje. Hablamos de la imagen, pero ya no confiamos en ella para tener una significación.

* Aquí el autor ha querido hacer un juego de palabras con *cadreur* (o *caméraman*) y *encadreur* (fabricante de marcos), puesto que los dos contienen el masculino *cadre* (cuadro, marco). (*N. de la t.*)

El poder significante de la Imagen: Eisenstein y la publicidad

Lo que choca, violentamente, viendo (en cinta de vídeo, adquirida por noventa y nueve francos en unos grandes almacenes) la secuencia de la máquina desnatadora de *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein, es que más allá del esteticismo y de un montaje que algunos hoy en día calificarían atolondradamente de *spot* y *clip*, en esta película genial hay una gran fe en el poder significante de la imagen. No en *la* imagen (Eisenstein no es un idólatra, un adorador de imágenes), sino en el hecho de que *una* imagen puede querer decir y significar algo, una cierta manera de montar unos planos de un objeto bajo unos ángulos diferentes. Una fe de la que se ven privadas muchas de las películas de hoy en día, pero de la cual queda algún rastro en ciertos anuncios publicitarios en la televisión o en el cine.

Solamente ocurre que la publicidad actual vende también el *look*, el *look* de la imagen, y no obligatoriamente la materia sensorial de un producto. Y ahí es donde deja de creer en el poder significante de *una* imagen, en la que creía Eisenstein, para ponerse a imitar todo lo que se mueve, y en particular *la* imagen, el cine. Se exagera mucho sobre la virtud innovadora, en materia de imágenes, de la publicidad (un auténtico creador como Jean-Paul Goude ha inventado más a nivel del tono, del *look*, del ritmo, que en el de las imágenes propiamente dichas). A la vez vieja —citacional, retro, en un nivel distinto de interpretación— y joven —insolente, provocadora—, la publicidad es un ámbito viviente de las artes de la imagen, pero tiene los límites que le son propios, y su propia ideología, dispuesta a mostrar lo que sea, para vender lo que sea (como, en este momento, una imaginería casi nazi, se diría, desde los cuerpos arios sufriendo por el esfuerzo atlético hasta la ridiculización de los débiles, y la exaltación de la animalidad predadora y de la ley de la selección natural, ¡bravo por la publicidad!). Pero en el aspecto de la invención visual, los más anti-publicidad entre ciertos cineastas no es que lo hagan mucho mejor: si el comienzo de *París, Texas* ha sido tan citado en la publicidad, incluida su música, es quizá porque era ya publicidad en sí mismo, una imagen enmarcada.

Las tres épocas del color

Se habla mucho de la imagen en el cine, pero es justamente porque ya no se inventa mucho sobre ella. El caso de un elemento particular de la imagen, el color, es un ejemplo de ello. Para simplificar al máximo, podríamos distinguir tres grandes períodos en la historia del color en el cine: el período de la mezcolanza, el período antimezcolanza, y el período neomezcolanza, el nuestro.

El período inicial, de la mezcolanza, rentabilizaba la inversión en los colores. Era necesario que se viera bien que aquello era en color. El período antimezcolanza (al mismo tiempo, aquel en el que gradualmente desaparecieron las películas en blanco y negro) quería hacer olvidar los colores, y para ello los apagaba, los desaturaba, los limitaba, los hacía discretos. Se huía ante todo de la postal y del cielo demasiado azul. Ello ocurría especialmente en Estados Unidos, pero también en Francia. El tercer período, más especialmente europeo, pero que concernía también a cineastas norteamericanos interesados por Europa (Coppola, el gran Scorsese), ve cómo el color se afirma de nuevo decididamente, con noches azules y neones rojos. Pero es un color que quiere rememorar el cine de antaño. Son cinéfilos como Wenders y Scorsese los que han introducido de nuevo los rojos que tanto les gustaban a Minnelli o a Nicholas Ray, pero eran otras cintas, otro mundo, y otros rojos. Mientras que las películas del primer período hacían fácilmente referencia, debido a sus intenciones colorísticas, a la pintura, las películas en color del tercer período hacen referencia al cine.

Sin embargo, junto a la neomezcolanza, prosigue y se depura otra tendencia, de la cual Rohmer ha hablado ya en otra ocasión: lo que yo llamaría el cine en color según catálogo, en el que los norteamericanos, concretamente, alcanzan un gran virtuosismo. Se trata de obras en las que, con la ayuda del perfeccionamiento técnico, se determina para el conjunto de la película una cierta gama variada de colores, escogida en función del tema, del clima y del *look* buscado, y que es implacablemente seguida hasta el final, utilizando todos los medios posibles: cinta, filtros, decorados y vestuario, contrastes, etcétera. Digo según catálogo porque a veces se tiene la impresión de que se han dado a escoger al realizador la gama y el tamaño de la imagen, en un gran catálogo como los que sirven para escoger el papel pintado, y que aquél ha puesto el dedo encima de una de las muestras diciendo: éste es el que quiero.

Una práctica de este tipo ha sido aplicada, por ejemplo, recientemente en una bonita película, *La tienda de los horrores* (Little shop of horrors, 1986), con su gama de colores vegetales y sus soberbios fundidos a verde, una película en la que se autoparodia al mismo tiempo, a través del sueño que tiene la heroína, una vida familiar amueblada con colores a juego, como en los catálogos de decoración con los que sueña su alma de pequeñoburguesa...

Hoy en día, cada película de factura un poco cuidada es «personalizada» de este modo, lo que aporta a la vez una riqueza (se tiene la impresión de que existen un gran número de posibilidades) y una pobreza, porque ello la encierra en su burbuja y limita quizá las posibilidades expresivas. Aquellas que nacerían, por ejemplo, de una irrupción de alguna cosa demasiado azul, demasiado roja, que no estaría ya «dentro del tono». Rohmer hablaba de esas películas de las que, en las antípodas de las «películas de paleta» descritas más arriba, se recuerdan algunos detalles de color que emergen con fuerza: el vestido verde de la señorita solitaria de *La ventana indiscreta* (Rear window, 1954), por ejemplo. Son cosas que raramente podemos encontrar hoy en día, incluso en las películas de neomezcolanza: el Ferrari rojo de *La Lune dans le caniveau* (1982) es un cliché, no un choque de color, y en decenas y decenas de películas vemos plasmado el mismo azul nocturno de siempre... En resumidas cuentas, es posible que las películas y los *clips* de neomezcolanza, rutilantes, no escapen a esa fórmula de la «paleta a juego» y se vean limitados en su expresión por el buen gusto. Y también, por supuesto, por la citación.

La preocupación por el realismo y la exigencia de ensueño

Al mismo tiempo, esas imágenes modernas «de ensueño» deben ser tenidas en cuenta, componer junto con la evolución del cine hacia un plus de realismo en la imitación de la vida, de crudeza en las situaciones, las palabras y los gestos, de un plus de precisión en la cinta. Y estas imágenes se encuentran, cuando emplean el color, con la contradicción fundamental que Steve Neale, en su libro *Cinema and Technology*, plantea muy bien como elemento propio de esa dimensión de la imagen: el color en el cine es a la vez «un índice de realismo y una señal del imaginario», un elemento capaz de hacernos salir de un realismo que contribuye por otro lado a reforzar. Esa contradic-

ción y otras prorrumpen en una película-encrucijada como *Betty Blue* (37°2, le matin, 1986). En ella las «hermosas imágenes» son al mismo tiempo triviales, y el color rosa con el cual los protagonistas pintan de nuevo las barracas es un color concreto salido del bote de pintura que utilizan, y que ya no nos permite soñar. Entonces, para recobrar la magia y el distanciamiento, otros se decantan por el blanco y negro, desgraciadamente un blanco y negro a menudo copiado del antiguo, y, gracias a la decadencia de las técnicas, mal imitado.

Esas contradicciones entre una preocupación por un «realismo» y por la rentabilidad de la definición de la cinta y de su ganancia en gamas y en sensibilidad por una parte, y por otra la exigencia de ensueño, se expresan en la estética *pompier* que reina hoy en día. Los desnudos *pompiers* chocan por una réplica común del modelo al mismo tiempo que por una voluntad de idealización contradictoria. Esa mezcla bastante precisa de picado, de réplica maníaca (los famosos «botones de polaina», de los que «no falta ni uno») y de nimbado, de sueño enchapado, lo vemos justamente en Beineix, por ejemplo, en la manera en que filma a la cantante de *La diva* (Diva, 1980): se supone que debe ser idealizada, pero próxima, concreta en la promiscuidad. De hecho se puede encontrar la misma contradicción en todos los niveles: llamamos «estrellas» a gente que vemos continuamente parlotear en la pequeña pantalla y desnudarse en la grande. ¿Dónde está la distancia, la materia con la cual se fabrica la estrella?

Así es «la imagen». Nunca tan elevada a la categoría de «estrella» como desde que la televisión ha hecho que sea común e introducido en una promiscuidad con el espectador. Y atrapada más que nunca en una contradicción entre la reivindicación del «ensueño» y la costumbre y la demanda de realismo. Porque igual que todos los ríos conducen al mar, todas las preguntas sobre el cine conducen fatalmente a la cuestión del realismo, donde encontramos de nuevo la cuestión del simulacro.

V

En efecto, es lo que el cine empezó siendo: un simulacro. Rudimentario, ciertamente, sin sonido ni colores en un principio, pero que todo demuestra que el público tenía ganas de creer en él. A partir de entonces, la evolución que pretendía perfeccionar el simulacro era

tanto más fatal de lo que se había previsto y descrito con antelación. El sonido sincrónico y el color estaban por supuesto previstos desde los comienzos del cine como unas mejoras inminentes. ¿Mejoras en qué sentido? En el picado de la reproducción de lo real (hoy en día, en la época de la grabación digital de la imagen y del sonido, ello se cuantifica) y en el número de dimensiones de lo real restituidas: el relieve, el espacio, y por qué no, el olor, el clima... a la espera del «touch-o-rama» evocado con humor en una película de John Landis...

Soportes, velocidades y formatos

Retomemos dos ejemplos de esos «perfeccionamientos». Por una parte, el picado de la imagen, la definición de la cinta. La cual, es sencillo, ha progresado globalmente, pero no tanto como se podría creer, y de hecho la evolución del cine no muestra que se hayan aprovechado sistemáticamente todas las ocasiones para acrecentarla. La forma de llegar más lejos estaba, entre otras, en el aumento de la superficie de la cinta, como ocurrió con el 70 milímetros, que ya no se utiliza desde hace quince años (usándose sólo para repicar películas rodadas en 35 milímetros *scope*, de manera que puedan beneficiarse de sus pistas magnéticas de sonido). Es la prueba de que el público se ha conformado con la definición habitual, e incluso con una pérdida de definición, puesto que la ganancia en espacio del *scope* (en longitud de cuadro, en todo caso) se paga por fuerza con una pérdida de definición, al estar colocado sobre una cinta estándar de la cual hay que contrastar en mayor medida la imagen por la desanamorfosis. La progresión no es, pues, lineal, y viene acompañada de contra-reacciones. Hoy en día, el cine está dividido entre la necesidad frecuente de *empobrecer* la definición permitida por el soporte, a menudo demasiado desarrollado, y la tendencia a darle importancia al picado de la imagen, quizá debido a una batalla contra las imágenes de la televisión.

Pero también hay otra definición de la imagen que olvidamos, su muestreo-tiempo. A decir verdad, hace sesenta años que se ha estabilizado en veinticuatro imágenes por segundo, cuando hace mucho tiempo, en los primeros pasos del cine (Noël Burch nos lo explica en *El tragaluz del infinito*) se hicieron algunas pruebas de velocidades tales como cuarenta imágenes por segundo, por gente que, sensibles a la titilación de las dieciséis y dieciocho imágenes del cine mudo, que-

rían llegar hasta ahí para ofrecer una restitución más continua. Se sabe también que independientemente de la persistencia retiniana, un gesto filmado y reproducido a veinticuatro imágenes por segundo (veinticinco en la televisión) no se ve de la misma manera que a dieciocho. Es por ello por lo que podemos esperar con mucho interés la instalación en Francia del *Showscan* de Douglas Trumbull, un procedimiento más de una vez evocado en el *Journal des Cahiers* (y que utiliza un muestreo-tiempo mucho más fino, asociado a una cinta ancha, la de 70 milímetros), para juzgar el resultado sobre la percepción no solamente del movimiento, sino también de la materia y del espacio. El cine, qué diablos, es movimiento, etimológicamente en todo caso, y es extraño que, con nuestros conocimientos, hayamos estudiado tan poco las consecuencias que tiene, sobre la percepción de un movimiento, su muestreo a dieciocho, veinticuatro o cuarenta imágenes por segundo...

El simulacro y el código

También hemos tenido el relieve, extrañamente a punto en los años cincuenta (*Los crímenes del museo de cera* [House of wax, 1953], *Crimen perfecto* [Dial M for murder, 1954]) y del cual prescindimos después sin problemas. Es que cada uno de esos perfeccionamientos del simulacro, innegable, entraba en contradicción con el estadio de desarrollo del lenguaje, o del código cinematográfico, al cual se incorporaba. Se *incorporaba*, sí, evidentemente; ¿con qué medios mirríficos, qué inversión babilónica de dinero y de concepción hubiera podido renovarlo todo a la vez y de un solo golpe?

Poco a poco, todo lo que introduce un *simulacro* en el cine se codifica al cabo de cierto tiempo y se convierte en una expresión convencional; el movimiento en la imagen, primera adquisición, en un principio percibido como una presencia maravillosa del mundo («las hojas de los árboles se mueven»), se convirtió enseguida, con la costumbre y su absorción en el relato, en un medio de expresión, inscrito en un *código*. Lo mismo ocurrió con el sonido, con el color. Pero cada llegada de un perfeccionamiento del simulacro perturbaba en primer lugar el código establecido. Se volvían a mirar, por ejemplo, demasiado los detalles destacados por la nueva *réplica* de lo real, y a escapar así de la *linealización* del relato cinematográfico tan bien analiza-

da por Burch, al hilo del relato en el tiempo, para explorar espacialmente la superficie del simulacro.

Recuerdo la versión en relieve de *Crimen perfecto*, reeditada por los Studios Action en París, y donde el 3-D daba una presencia cómica a unos objetos del decorado, lámparas, botellas de brandy, colocados justamente allí en primer plano, delante de los actores, para acentuar el efecto del relieve, y que uno se sorprendía mirándolos por sí mismos, en su rotundidad. Recuerdo a Grace Kelly y Ray Milland sirviendo, en el espacio de algunos segundos de distracción, de *fondo* a unos objetos más presentes que ellos.

Todo perfeccionamiento del simulacro devuelve, pues, a la realidad concreta reproducida, su riqueza, su polifonía, devuelve al espectador el placer de explorar espacialmente lo real y de perder por tanto el hilo lineal del relato. Ello crea unos objetos fílmicos que por fuerza son torpes, intermediarios, pero que el cinéfilo actual tendrá tendencia a mirar con mal ojo, académico, sin curiosidad: sin duda, ciertas películas dotadas de investigaciones sobre el simulacro (pienso justamente en *Proyecto Brainstorm* [Brainstorm, 1981], de Trumbull) son desiguales, fallidas, ¿y entonces?

Los dos juegos malabares

Pero el simulacro no es el problema de la mayoría de los jóvenes cineastas; se muestran satisfechos con el cine tal y como está, y sobre todo tal y como ha sido, puesto que para ellos nada es más hermoso que el blanco y negro. Tienen razón al pensar que era mejor antes... pero en lo que ellos mismos tratan de hacer. Pero todo ocurre como si una buena parte del cine moderno, del «joven» cine, a falta de ver una perspectiva en los desórdenes del simulacro —su Dolby, nuevas imágenes, el *showscan*—, que para ellos no son más que fenómenos de feria (justamente lo que decíamos del cine en sus inicios), se encontrara atrapada entre dos juegos malabares. El primer malabar lleva esmoquin, es el cine clásico, tan hermoso, idealizado, perfecto, mítico, consagrado. El segundo malabar es un coloso con blusa blanca más bien brutal: son las nuevas técnicas, a menudo feas y chillonas, los vídeojuegos, las imágenes por ordenador y de síntesis, la televisión, todo ese nuevo universo que se mueve, patalea, parlotea, que gana también en el interior de algunas películas, de ciencia ficción espe-

cialmente, y trastoca la intriga, la construcción, la psicología, para colocar su pirotecnia. Mediante lo cual una buena parte del cine actual se posiciona ante todo ello adoptando una dura actitud de estancamiento. Se campa en el terreno del cine. Es normal cuando pronto se tendrán setenta años y te llamas Fellini; tiene toda la razón obrando así, porque hace películas de su edad, y eso es lo conmovedor. Cuando esa postura es adoptada por gente de treinta, cuarenta años, que juegan a ser generación perdida, entonces es más bien triste.

Lo siento mucho, pero me parece ridículo que en Tokio, Wenders, quien no es capaz de filmar en esa ciudad nada interesante, reniegue porque allí ya no se pueden producir imágenes. Tanto más cuanto su postura sirve como modelo a un montón de gente que tiene diez, veinte años menos que él. Y esos otros, todavía más prestigiosos, que dan la lata a todo el mundo con la muerte del cine, «invenzione sensa avenire». Que se junten con los buitres de *Studio*: esa gente, a los que se reprueba el hecho de hablar sólo de las cosas cuando consideran que están muertas, embalsamadas, simplemente les han tomado al pie de la letra. Pero si se quiere ser optimista y benévolo con esa empresa cínica que es *Studio*, diremos que la joven de su anuncio publicitario se desprende de su mortaja y renace. Y bien, así es.

(*Cahiers du cinéma,* nº 398, julio/agosto de 1987)

Los asesinos de la imagen

Thierry Jousse

Acabamos de recibir, con una pizca de perplejidad, una tras otra, *Pulp Fiction* (Pulp Fiction, 1994), *Killing Zoe* (Killing Zoe, 1993) y *Asesinos natos* (Natural Born Killers, 1994), tres películas que tienen que ver con Quentin Tarantino, ese nuevo «pequeño genio» de la Costa Oeste que la industria esperaba con cierta impaciencia. De la primera es el director, de la segunda el productor ejecutivo y de la tercera el autor de la historia, lo que le valió una sonora polémica y una verdadera discordancia con Oliver Stone. El hecho de que esas tres películas pertenezcan, de cerca o de lejos, a la «cultura joven» no significa que estén basadas en las mismas hipótesis.[1] Y ante todo, ¿qué cabe decir de esa «cultura joven»? Es una cultura que reposa en un inmenso depósito de imágenes, de signos, de fetiches, de objetos a disposición de cada uno, como en un supermercado, una memoria informática, un *video-store* o una cadena de televisión interactiva. Se puede de este modo acumular, jugar, hacer juegos malabares, poner del revés, *samplear*, montar, telecopiar, sintetizar, desmigajar, destruir, atomi-

1. Sé que al utilizar la expresión «cultura joven» seré incluido en el campo de los viejos, pero tanto peor, correré con ese riesgo.

zar...[2] Toda una serie de operaciones que no se excluyen la una a la otra. Es un hecho bastante perturbador para el cine y más particularmente para la idea del cine que los *Cahiers* defienden desde hace tiempo. Una idea del cine heredada de André Bazin y fundada en la mirada, el fuera de campo, el cuadro, el registro, la interrogación moral, la mística de lo *real*. Ahora bien, en esa nueva cultura de las imágenes no subsiste ya gran cosa de todos esos conceptos, como no sea en estado fragmentario, como jirones.

Tomemos por ejemplo la película de Oliver Stone, *Asesinos natos*. Es una criatura-monstruo, un *maelström* de imágenes, un torbellino de colores y de sonidos, una especie de picadillo de gestos y de movimientos, un magma de sensaciones y de música. ¿Se puede todavía hablar aquí de plano? Convendría encontrar un término nuevo para calificar ese paso incesante de imágenes a la vez subliminales y convulsivas. Electrones a guisa de proyectiles, pero decididamente ya no planos. Un espacio donde todo se halla en la superficie, como en una esfera barroca, donde las imágenes no cesan de llegar aceleradas al ojo y de deslizarse las unas sobre las otras en lugar de que sea el ojo el que recorra el camino, como en el cine antiguo, para escrutar el plano. Con toda la eficacia del empresario de espectáculos norteamericano, Oliver Stone ofrece, sobre un modelo a la vez comprobado y excitante, una hipótesis del cine de después. Se mezcla la improvisación entre Syberberg y los *clips* de la MTV. Una entrada estruendosa del cine comercial en el universo encantado y despiadado de los multimedia y de la electrónica, con una pareja de asesinos (*mass-murderers*) en el papel de virus informático y una estrella del *reality-show* en el de operador interactivo. Un entorno videográfico, un gran *show* en directo, como una autodevoración del cine por los medios o una ceremonia de sacrificio, teniendo como protagonista estrella la inmolación del cuadro y la invocación de las nuevas imágenes. Esto da miedo, esto conmueve, esto fascina, esto fatiga, esto desconcierta, esto irrita, esto provoca el vómito, esto exalta, esto hace reír...

Esto hace también planear. De unos años a esta parte, el entorno de las imágenes resulta cada vez más asimilable a una droga. Lo sensorial preexiste al sentido. El medio es muy literalmente el mensaje o incluso el masaje. En la galaxia Tarantino, la metamorfosis de la pelí-

2. Samplear consiste en una técnica muy utilizada en el rap, que consiste en trasponer un sonido de un registro a otro.

cula en «laboratorio de sensaciones físicas» no se produce por intermedio de un efecto especial. Es ésa su originalidad. Con todo, *Killing Zoe*, *Pulp Fiction* y *Asesinos Natos* todavía no ofrecen ahí más que muy pocas semejanzas. En Roger Avary (*Killing Zoe*), el más cumplidamente cercano al *film-trip*, se ve a los personajes engullir una cantidad impresionante de las más diversas sustancias, como en un pase acelerado y una empresa taxonómica de todas las drogas de hoy en día. Sin embargo, son la desrealización y la abstracción las que dominan en *Killing Zoe*. Algo que debe aproximarse a la experiencia del *crack*, la «droga mala» por excelencia. Es lo que sin duda proporciona a la película de Avary su carácter de pesadilla, un *bad trip* en toda regla, un patinazo incontrolado y grotesco, una patochada un poco de feria, un pasarse de rosca fundado sobre una violencia irrisoria y justamente desrealizada. De ahí procede sin duda el carácter perturbador de esa película más bien traumatizante. No tanto porque la violencia se habría intensificado o filmado en ella con más abyección que en otra parte, sino más bien porque la película en su conjunto se parece a un mal sueño del que se desearía a veces salir, al tiempo de sentir una especie de gozo, ligado a la situación misma del espectador, a su pasividad fundamental, frente a ese atasco, esa inmovilización del tiempo y del deseo. *Killing Zoe* es asimismo una película que trastoca las referencias del espectador, quien no sabe si reír o sentir aversión, tomarse en serio o a la ligera lo que está viendo. Es aún esa incertidumbre mantenida hasta el final, entre lo macabro y lo grotesco, entre la farsa de mala calidad y la tragedia agobiante.

Yo definiría más bien la zona de intervención de *Pulp Fiction* (de Quentin Tarantino) en cualquier parte entre el *éxtasis* y la cocaína. Hay con frecuencia algo de sexual y de táctil en la textura y la composición de los planos de Tarantino. Lo que se relaciona con una cierta intensificación de los colores, de los primeros planos, de los objetos. Algo en el tratamiento de la imagen que se aproxima efectivamente al *pop art*, en todo caso a Roy Lichtenstein. Una manera de hacer más grueso el trazo, de hacer que el detalle sea *bigger than life*. El cine de Tarantino, sobre todo en *Pulp Fiction*, podría también caracterizarse por la acuidad y la irresponsabilidad. Una manera de exacerbar la atención del espectador, pero en torno a situaciones sin objeto. Tarantino hace durar el placer, como en esas conversaciones entre colocados en las que el tiempo se alarga, se dilata por encima de un vacío central, el del sentido. El talento que demuestra Tarantino como

cineasta y la *troupe* de actores que ha puesto a su servicio pueden así permitirle tomar no importa cuál situación (¡la más idiota que sea posible!) y hacerla durar tanto tiempo como desee, sin que nunca surjan de ella ni un sentido ni una consecuencia. Esto podrá calificarse de ejercicio de estilo, pero es también la misma sensación que procura la cocaína, una borrachera de inteligencia llevada al absurdo, un sentimiento de superioridad desligado de la realidad. Esta inconsecuencia del cine, no en el sentido moral sino a nivel de la significación, debe ser distinguida de la desrealización y de la locura, bastante más inquietantes, que plasma Roger Avary en *Killing Zoe*. Si Tarantino es un estilista en comparación con su colega Avary, también resulta ser su límite, en el sentido en que el estilo es para él como el horizonte de un cine despojado de cualquier otro envite. Un cine en definitiva bastante amable y más bien seductor, que puede complacer a todo el mundo, tanto a los cinéfilos como a los no cinéfilos. Pero volvamos a Oliver Stone. *Asesinos natos* es la síntesis entre las anfetaminas y los alucinógenos, con el añadido de una poderosa presencia, de vestimenta sobre todo, pero también más generalmente de clima, de los años setenta. Anfetamina por el ritmo y la bulimia insaciable, la aceleración del movimiento hasta la ruptura, alucinógeno por la aparición permanente e improvisada de visiones procedentes un poco de todas partes, de los dibujos animados al Super 8 reelaborado, de la imaginería india arcaica a la quincallería visual de los *clips* y de los medios, de recuerdos del *western* a otros de películas de cárceles, pasando por restos de *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) y de *El demonio de las armas* (Gun Crazy, 1949). Color, blanco y negro, vídeo, cine, he aquí el bazar de las imágenes donde hay que mercadear. Esa arquitectura resplandeciente nos sumerge en el justo medio de la confusión, en el corazón de las imágenes, como si fuera la película misma la que alucinara. A veces, puros resplandores de cine surgen en ese luna-park desjerarquizado, como ese momento de plena poesía en el que Mickey, el asesino, escapa cabalgando un caballo salvaje y confundiéndose por un instante con un huracán, o incluso ese casamiento al borde de un parapeto, digno del Kusturica de *El tiempo de los gitanos*, en el que los dos amantes maléficos, Mickey y Mallory, intercambian su sangre por encima de un vacío absolutamente vertiginoso. El (des)montaje furioso de la película de Oliver Stone es la exhibición de una imposibilidad, la de poner orden en esas visiones. Todo transcurre demasiado deprisa, todo acontece de cualquier modo,

nada puede realmente controlarse. Uno desconecta, y la película también, como víctima de una sobredosis o de una mala dosificación de las diferentes drogas.

En el fondo hay quizá un furor iconoclasta en Stone, mientras que Tarantino se halla en mayor medida del lado de la iconolatría. Hay también una pulsión suicida en *Asesinos natos*, mientras que *Pulp Fiction* testimonia más bien un gusto por la conservación y el reciclaje. De modo incontestable, Oliver Stone, consciente o inconscientemente, tiende a llevar al cine a sus propios límites. Roger Avary y Quentin Tarantino, al contrario, permanecen del lado del cine, incluso si tanto uno como otro experimentan una atracción por las historietas (sobre todo Tarantino) y los dibujos animados (sobre todo Avary). Curiosamente es en *Killing Zoe* —de las tres películas la auténticamente más cercana a la serie B por su modestia y su aspecto de menudencia, incluso de chapuza— donde los parámetros clásicos del cine se hacen con su lugar. Por ejemplo, en *Killing Zoe*, el fuera de campo continúa teniendo un papel en modo alguno negligible, aunque sólo fuera en la organización del espacio del banco, donde se desarrolla el robo frustrado, y que comprende un sótano y un entresuelo, unas cajas de caudales y un túnel. Abajo y encima, afuera y adentro, lo oculto y lo que se exhibe, he aquí las categorías que continúa elaborando, a su manera, Roger Avary.

Resta una categoría que las películas de la galaxia Tarantino exigen clasificar, y es la de la moral. No importa salirse de la alternativa entre el «nada es grave, todo es broma» de la cultura de las imágenes y la ascensión creciente de un moralismo harto templado (incluso se ha podido leer en *Best*, una revista de rock muy conocida, un sorprendente artículo escudándose en un argumento moralizador para quitarse de en medio de un papirotazo a *Killing Zoe*, como si de pronto la publicación hubiera sido presa de un acceso de vigilancia). Lo mismo que el recurso a lo *políticamente correcto* no debe por fuerza obligar a defender lo *políticamente incorrecto*, tanto o más ridículo. La moral, en estética, ha merecido ocupar un lugar importante en los *Cahiers*, pero apenas tiene gran cosa en común con el moralismo de *Télérama*. Nos encontramos de nuevo a veces aquí y allá con debates de una pasmosa vulgaridad: ¿hay que mostrar o no la violencia? Es ciertamente un modo de regresión, siendo así que ya hace una veintena de años que aparecieron *La naranja mecánica* (A clockwork orange, 1971) y *Salo o los 120 días de Sodoma* (Salo o le 120 giornate de Sodoma,

1975), de Pasolini. No obstante, hay que tomarse en serio una cuestión, y es la de la ley y su correlato (casi nietzscheano o dostoievskiano) de que todo es posible. Es ese «mundo en pedazos, estallado, (el que) se despliega hasta el infinito, en todos los sentidos, poderes y técnicas, prestaciones, y al mismo tiempo saturado, saturado...» (Leslie Kaplan), el que perturba nuestra relación tanto con las imágenes como con las significaciones. Es ese sentimiento negativo de que todo es posible el que da miedo y fascina, ese sentimiento que el cerrojo protector de la ley ha hecho saltar, el que entorpece nuestra relación con las imágenes. Al volver a ver hace muy poco la aberrante y genial *El beso mortal* (Kiss me deadly, 1955), de Aldrich, me decía que era, según los criterios tradicionales, una película amoral, nihilista, brutal, que coquetea de buena gana con la abyección, y resulta ser, al mismo tiempo, una película increíblemente maravillosa, en la que el salvajismo poético (no encuentro otro término más adecuado) se muestra absolutamente intacto... Así que volvamos a *Killing Zoe* y a su supuesta abyección. ¿De qué se trata, en realidad? De una experiencia de los límites y de una experiencia límite. De una fascinación-repulsión por la monstruosidad. De nuestra náusea frente a la violencia. De alguien que se suicida y provoca miedo porque padece sida. No hay realmente una organización del gozo en la puesta en escena (como por ejemplo en la larga secuencia en la que el truhán le corta al poli una oreja mientras baila a su alrededor, en *Reservoir Dogs* [Reservoir Dogs, 1991]), sino más bien una especie de frialdad bufonesca o una teatralidad excesiva que incomoda.

En *Asesinos natos*, Oliver Stone elabora toda una estrategia para apropiarse de nuevo de las formas, los discursos, las imágenes de los medios, y utilizarlos en su provecho. Es finalmente la parte más indigesta de la película, en la medida en que ese sistema de utilización se vuelve por fuerza en contra de Stone, al que fácilmente puede acusarse de recurrir a medios análogos a los que fustiga. Lo que interesa aquí no es, por cierto, el querer decir inocentemente didáctico y moral de Oliver Stone contra los medios, sino más bien su añadido, es decir, la irresponsabilidad de la película, su carácter aniñado, a veces infantil, y su aspecto de cuento de hadas. Simplemente porque el cine norteamericano se halla casi siempre, para lo bueno y para lo malo, del lado de la infancia. Una pregunta: ¿hay todavía una *catarsis* en nuestra relación con las imágenes? Sin duda, pero sin que tenga en *Asesinos natos* el mismo estatuto que antes. Es la proliferación y la rapi-

dez de las imágenes, más que su contenido, lo que resulta aquí una liberación. Todo ocurre como si Stone consiguiera hacer delirar esas imágenes de violencia, ya vistas cien veces en otra parte, retorcerlas en todos los sentidos, convertirlas en carnavalescas, proporcionarles un extraño estatuto, en cierta manera precisamente entre la simulación y la irrupción mental, tan lejos de la mala pata naturalista televisiva como de la simple manipulación estética que se puede reprochar fácilmente a *JFK, caso abierto* (JFK, 1991). Todo nuestro compromiso como espectadores pasa por ello de hecho, como si la película engullese literalmente nuestra agresividad y resultáramos en cierta manera, como antaño, purgados de nuestras pasiones oscuras, menos al modo de una tragedia griega que al de una ceremonia mágica de exorcismo que pusiera a la luz nuestros demonios internos y los expulsase accionando directamente sobre nuestra energía vital. El estatuto de la imagen tiene efectivamente aquí algo de incierto, que no guarda más que una lejana relación con el registro, el realismo, incluso el efecto mismo de realidad (un movimiento que el cine *gore* ha llevado a cabo desde hace tiempo, pero en un registro demasiado especializado para alcanzarnos realmente, incluso nerviosamente). Se me argüirá en contra que es precisamente esa ausencia de peso de la imagen lo que da miedo, esa fluctuación, en el sentido moral y físico del término, la que inquieta, esa ausencia de culpabilidad y de mala conciencia la que angustia, esa manipulación de las energías y los poderes demoníacos de la imagen la que resulta peligrosa. Habría que verlo. Lo que es cierto es que el arsenal pedagógico-moral tradicional se muestra insuficiente para rendir cuentas de las nuevas relaciones que mantenemos con esa esfera de imágenes. ¿Se trata todavía de mostrar y de ver, hasta en el horror y la crueldad? He aquí la verdadera cuestión planteada y la verdadera tensión provocada por *Asesinos natos*. Que ello nos deje estupefactos, fatigados, excitados, que nos lleve y nos empuje a aspirar a la calma, es una cosa. Pero ello no debe en ningún caso impedirnos observar, evaluar, comprender y, a buen seguro, llegado el momento, actuar con las armas de un espectador, sea para levantar una barrera, sea para intensificar el movimiento.

(*Cahiers du cinéma*, nº 484, octubre de 1994)

El Titanic no sólo se fue a pique

Jean-Marc Lalanne

¿Cómo explicar el éxito de Titanic *(Titanic, 1997), de James Cameron? No tanto por su resultado comercial sino por los ecos profundos que suscita en gran número de sus espectadores. La película pone de nuevo en juego un puro instinto de supervivencia. Hace de ella la experiencia individual y colectiva tanto para los protagonistas como para los espectadores: experimentar la prueba de la catástrofe, sobreponerse a ella por el don del amor, permite llegar hasta el límite de su personalidad y encontrar de nuevo en sí mismo una energía vital. Más aún, esa experiencia es la de Cameron: conduce hasta el límite un nuevo sueño del cine norteamericano, un sueño neoclásico. Encontrar, en la muerte, una forma de volver a las fuentes, situarse de nuevo en los orígenes. ¿Acaso será* Titanic *un punto de basculación mayor en la historia del cine norteamericano, el paso de su manierismo a su neoclasicismo?*

Cameron puede vanagloriarse de haber puesto en entredicho una vieja superstición que pretendería que la fortuna de las películas depende en gran manera de su argumento. Que, por ejemplo, si se reconstruye el Titanic para filmar con ello la película más cara del siglo, se está desafiando a la suerte y se expone uno al naufragio (teniendo

como antecedente *La caída del imperio romano* [The fall of the Roman Empire, 1964], de Mann, anticipación de la caída de los estudios). Con su marejada de espectadores y antes del diluvio esperado de Oscars, *Titanic* ha resultado un éxito excepcional, consagrando a Cameron a la vez como maestro de obras inigualado en materia de *blockbusters* y como autor completo, ensalzado por la crítica internacional. Todo lleva a creer, no obstante, que Cameron se ha mostrado en sí mismo un poco supersticioso y no ha dejado de guardar distancia con la historia del Titanic para que no contaminase el destino de su película. En cada momento de su proyecto se ha esforzado en convertir en energía positiva el potencial de mortificación de su argumento. *Titanic* presenta, pues, la particularidad de relatar el accidente más traumático del siglo y de ser una película deslastrada de toda morbilidad.

Para ello ha sido preciso, en primer lugar, imaginar una trama que no hiciera del naufragio el punto único hacia el cual se encamina la película, e insertar como *McGuffin* un pequeño corazón de diamante, desaparecido y codiciado, viajando en el tiempo y en el espacio, suturando, con sus idas y venidas, el pasado y el presente, la superficie y las profundidades. Después, se ha tenido que descentrar la trama, hacer del naufragio no ya el desenlace sino, como afirman los «relatólogos», un coadyuvante, un agente que permite a la heroína alcanzar sus fines, liberarse a la vez de un mal matrimonio, de un medio social y de un mundo en agonía (el viejo continente). Ahí reside una de las grandes astucias de la película: sustituir un bajel por otro. Cameron hace ver que relata la historia del Titanic, cuando lo que realiza bajo mano es contar la del Mayflower. Rose se parece a esos pioneros embarcados para construir América: en el plano final, que comienza en la cómoda en la que se hallan colocadas las fotografías de los grandes momentos de su vida, se la descubre ora como *cowgirl* sobre su corcel, ora como pionera de la aviación, ora como artista de Hollywood. Desde la eclosión de los medios de transporte hasta la edificación de Hollywood, ha sido ella el mascarón de proa (tal como lo es en cierto momento sobre el puente del Titanic) de todas las fronteras norteamericanas en su arranque. Por otro lado, la primera imagen de América que descubre al romper el alba tras el naufragio es la estatua de la Libertad, que parece acogerla. Un contracampo sobre su busto subraya lo que la película tiende a significar: Rose es la encarnación viva de esa estatua, concebida en Europa y venida a encarnar el ideal de la independencia y la libertad de un mundo en plena expansión. En su

paciente trabajo de conmutación de las fuerzas descendentes en fuerzas ascendentes, la película incluso llegará a hacer del suicidio un acto de resistencia. Como señalaba Frédéric Strauss (*Cahiers*, nº 520), los principales responsables de la nave (su diseñador, su comandante, su segundo...), al darse muerte, transforman ésta en acto plenamente consentido. Más aún, el suicidio se convierte en una manera de asegurar la supervivencia de otro. Es éste el sentido del sacrificio de Jack. Se ha comparado muchas veces ese idilio con el de Romeo y Julieta. Pero con la diferencia de que la pieza de Shakespeare culmina con el suicidio de los dos amantes. Aquí, Jack se sacrifica para que Rose pueda salvarse. No hay ningún romanticismo del suicido en Cameron; no cabe aceptarlo más que si se sirve de él para preservar algo de la especie humana. Por otro lado, Jack no salva a Rose, le enseña a salvarse por sí misma, incluso si ello comporta para él irse a pique. Es éste quizá el plano más hermoso de la película. Rose se deshace del cuerpo inerte de Jack aferrado a su mano como quien despega una piel muerta. Hay que aprender a cercenar lo que está muerto en sí mismo para que perdure lo vivo. Rose se lanza inmediatamente después a una carrera de obstáculos para hacerse con un silbato y dar señal de que todavía pertenece a este mundo. El fulgurante recorrido iniciático de la protagonista (en un día ha aprendido a nadar, a blandir un hacha, a decir no a su familia, y a hacer el amor) encuentra su culminación en ese sobresalto de energía vital. Jack le ha permitido alumbrar esa parte animal contenida en cada uno de nosotros, ese puro instinto de supervivencia hacia el cual hay que regresar (a imagen de esos hombres de la tercera clase que para huir siguen a las ratas para estar seguros de no errar el camino). En este último impulso, en ese núcleo duro de energía vital se encuentra la materia privilegiada de Cameron (del cual es conocida la permanencia del imaginario militar: para él la pareja, el amor, el conjunto de la existencia no pueden vivirse más que en un estado de guerra).

Pero incluso en una película que no se preocupa sino de la lucha y la supervivencia, es preciso, en un momento dado, ser comedidos en la representación del tránsito. *Titanic* es la tercera película reciente, después de *El sabor de las cerezas* (Ta'm e guilas, 1996) y de *Hanabi/Flores de fuego* (Hana-Bi, 1997), que concluye con el paso del personaje central de la vida a la muerte. Ninguna de esas películas muestra la desaparición del protagonista de forma literal: la dejan adivinar con una figura estilística. Para Kitano, la muerte es un desen-

cuadre en una playa (al tiempo que oímos dos detonaciones que denuncian el suicidio de los dos héroes). Para Kiarostami, es un fundido en negro (que atenaza al señor Badii en su sepultura). Para Cameron, es un largo *travelling* barriendo las fotografías de una mesilla de noche, pasando por encima del cuerpo inanimado de una vieja dama y sumergiéndose en el negro para descubrir el hall del Titanic poblado con todos aquellos que han sucumbido en el naufragio. Todos estos cineastas, tras haber significado la muerte de su protagonista, añaden otra imagen. Kiarostami encadena sobre planos de rodaje otros radiantes, calmos, pero el paso al vídeo hace que estas imágenes parezcan lejanas, mal definidas, como si estuvieran percibidas desde el más allá. En cuanto a Kitano, finaliza su película con la sorpresa de una joven descubriendo lo que no se ve (ningún contracampo) sino lo que se adivina (los cadáveres de los héroes). El uno muestra a los vivos desde el punto de vista de los muertos, el otro el sobrecogimiento de una viviente ante dos cadáveres. En los dos casos, el cambio de soporte (del cine al vídeo) o la ausencia de contracampo producen el mismo efecto. La vida y la muerte son dos espacios desjuntados, sin *raccords* posibles. Su paso escapa a la representación y no puede sino ser inducido por una metonimia. Dado que esas dos películas se centran en el agotamiento de la energía vital, y Cameron por su parte no se interesa sino por lo contrario, el *travelling* final de *Titanic* cumple con lo inverso. Gracias a las proezas del *morphing* (de los trucajes antes que del montaje), Cameron no propone simplemente un *raccord*: reúne en un mismo bloque de espacio y de duración toda una vida (desde las fotografías de juventud hasta el cadáver) y toda una muerte (el reencuentro de los amantes bajo el acogedor reloj después de su muerte). Que sea un plano-secuencia —figura consagrada de la crueldad, de la captación de aquello que el tiempo emplea para incidir sobre las cosas y forzosamente las degrada— el que pueda hoy hacer que la muerte sea desbordada por la vida o anular el deterioro del tiempo (gracias a un *morphing* que reúne en una sola imagen los rostros de Rose centenaria y adolescente) dice mucho a favor de la utopía cinematográfica de Cameron. Mientras que el naufragio del Titanic denota la deficiencia de las máquinas para dominar los elementos, la película realiza una especie de reconquista por obra del arte y la tecnología conjugados, refutando aquello a lo que el cine se ha consagrado durante largo tiempo: el registro de la muerte en acción. Esa confianza loca depositada en el cine, a la vez que en su poder de en-

carnación y su facultad de asignar un sentido al desastre, participa en gran medida del plebiscito público. De manera manifiesta, todo el mundo ha deseado reconocerse en ese fantasma del cine, humanista, que asume la marcha de la Historia, el destino de los hombres, llegando hasta exorcizar sus defectos. Tanto más cuanto que la amplitud del proyecto se asocia a una ambición artística inmensa, consistente en resucitar nada menos que el espíritu del cine clásico reactivando sus grandes flujos de imaginario y de creencia. Ese desafío sólo *Titanic* lo asume, y el momento parece oportuno. Los fracasos de público en Estados Unidos de *Starship Troopers* (Starship Troopers, 1997), *El gran Lebowski* (The big Lebowski, 1997) o de *Giro al infierno* (U-Turn, 1997), últimos avatares de un cine abocado a la irrisión y al reciclaje, pidiendo a su espectador que *identifique* (una referencia, otro nivel de interpretación, un guiño de ojo) o más bien que *se identifique*, marcan tal vez el declive (artístico y comercial) de ese cine del agotamiento (de la creencia, de la adhesión). Que el público se haya reconocido en el sueño neoclásico de Cameron antes que en la omnipotencia de la irrisión de los Coen, Stone o Verhoeven, traza quizá una salida de la era del manierismo en la que el cine contemporáneo parece estar un poco estancado. De ese cine, el último plano de *Giro al infierno* es emblemático: en él se participa, en picado, del punto de vista de un buitre cuya sombra gigantesca cubre el suelo. El cineasta asume en ello gozosamente su labor de necrófago sustentándose en mitos convertidos en pingajos. Hay también un rapaz en *Titanic*: el personaje del ratero de costas y puertos. Pero ése se arrepiente. Descubre, de paso, que lo que había que encontrar no era lo que él buscaba. Al subir un escalón, ha resucitado un mundo. La moral de la película es una moral de artista. Existen formas como las de los buques transatlánticos que no se han ido a pique definitivamente y esperan a que un aventurero intente la hazaña de hacerlos emerger de nuevo. La gran forma hollywoodiense, arrancada del fondo de los océanos de la Historia por Cameron, era como el Titanic: contenía un pequeño corazón de diamante que tan sólo pedía seguir palpitando.

(*Cahiers du cinéma*, nº 522, marzo de 1998)

De manera que todo comunica

Stéphane Bouquet

Desde hace cierto tiempo, para apreciar mejor las películas cabe percibir lo que el arte contemporáneo aporta al cine, por ejemplo esos *cineastas artistas* que instalan sus dispositivos de percepción y sus apuestas formales en el centro de las películas. Y en este caso, la película no nos ofrece tanto una revelación del mundo como un intento de cuestionar el cine en sí mismo, impulsándolo en sus cercenamientos, en sus límites, redefiniendo sin cesar sus fronteras, convertidas en porosas e inestables, con el espectáculo viviente, la danza, el grafismo, la música, los sonidos, las imágenes nuevas, las *performances*. Se trata de explorar ese universo de experimentación, incluso si el espectador, lejos de sus referencias clásicas, se arriesga a salir perdiendo, incluso si le irrita o le deja estupefacto. Porque si bien las experimentaciones se han mantenido durante mucho tiempo al margen del cine, actualmente se implantan con pleno derecho y constituyen su centro: no hay un festival importante (Cannes es el primero que apuesta fuerte por esas «firmas» de artistas), una sesión cinematográfica, una retrospectiva en la que no se expongan «obras», muy esperadas, de Lynch, Cronenberg, Burton, Sokurov, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai, Hou Hsiao-hsien... Siendo así, intentemos estudiar lo que el arte aporta al cine.

Desde ya hace tiempo, la pintura ha servido como arma puntera

para aquellos cineastas que consideraban el cine como un arte retrógrado, a la ficción chata, al realismo hueco, a la psicología una sandez arcaica. Esos cineastas se mostraban impresionados —y se comprende— por la irrupción de la abstracción en la pintura. Querrían que el cine imitara al arte antes que a la naturaleza, que obedeciera a la ley de las formas, que inventase una nueva rítmica de la mirada, y otros mecanismos de desarrollo continuo, que los materiales pasaran a ser lo que en adelante habría que ver. Todo lo que, con un término genérico, es llamado el «cine experimental». Sería exagerado decir que ese cine constituye un fracaso, pero en rigor es obligado constatar que no ha salido nunca de su gueto, que no ha mostrado el vigor seminal al cual aspiraba. Para explicar esa reclusión siempre cabe incriminar a la industria, a las leyes del mercado, a la búsqueda del beneficio. Sin duda esto es justo, pero no suficiente. El cine experimental, es decir, aquel que intenta apartarse de la figuración, contiene asimismo su propio límite: no ha sabido nunca manejarse con el factor tiempo, al cual ha tratado de manera unívoca y en definitiva bastante pobre. Puesto que ya no hay (o casi) narración, el tiempo se convierte en puro asunto de percepción. Se trata de manipular al espectador, de conducirle a estados límite por amasamiento de la pareja imagen-sonido. Ofuscamiento, aceleramiento, repetición más o menos obsesiva, *collage*, serialidad, una red de procedimientos son utilizados para llegar a experiencias mentales antes que sentimentales. Pero ya no hay en ello más que experiencia perceptiva (y conceptual). El espectador tiene que renunciar en general por dos veces al placer: en una, al placer común del afecto (por ejemplo, al de la identificación); en la otra, al placer del *scope*, más común aún, que consiste en ir al cine para gozar de unos cuerpos (unos lugares, unos instantes) inaccesibles. Esto llenaba mucho y se comprende que la mayoría de los espectadores hayan refunfuñado al renunciar a ello.

Ciertos cineastas, no obstante, han intentado mantener unidos la *percepción* y el *afecto*, es decir, proporcionar una duración interna al tiempo, excavar su espesor afectivo. Con ello permanecieron siendo marginales pero menos que los puros experimentales. Andy Warhol y Marguerite Duras se encuentran entre esos cineastas. A pesar de todo, lo que sus películas tienen en común es su decisión de deshacerse de la obsesión plástica que preocupa a la mayoría de los cineastas experimentales. En cierta manera, la imagen ya no es asunto suyo, el cine se desarrolla en otra parte. Si se trata todavía de producir ante todo una

sensación, esas películas no se ciñen ya a una preocupación modernista por los materiales para modificar la producción y/o la percepción de la imagen: preocupación por el celuloide (horadado, raspado, roto, etcétera) o por la cámara o por el proyector. Warhol y Duras crean un entorno, un lugar, es decir, un espacio para habitar con todo su cuerpo y un tiempo para utilizar a su gusto. Se puede ver *Sleep* (1963) durante ocho horas de un tirón, o no; asistir solamente una hora, ir a recorrer Nueva York y después volver; o dormir al mismo tiempo que el protagonista. Las películas de Warhol no exigen que se las vea sino que uno se mantenga ante ellas, que uno se invente como espectador moviendo más que repitiendo la tradicional postura refleja (el hombre sentado en la oscuridad). Duras busca asimismo inventar un lugar, tanto más cuanto ese lugar sería el mismo para todos, una nueva iglesia en la que los fieles tendrían que celebrar una misa inédita (la del Verbo durasiano). En un texto destinado a prevenir a los espectadores de *L'Homme Atlantique* (1981) (película en la que no hay más que la imposibilidad de ver la película), la cineasta se muestra harto explícita: «Si yo tuviera el poder, cerraría las puertas del Escurial tras la entrada de los espectadores [...]. Asentiría a todo, a todas las cuestiones. Que es un hombre, que es una película, que es una película de cine, y quizá incluso algo más, todavía más una especie de cine que una película determinada, sí, y quizá el cine». El final de la frase es propio de la megalomanía, pero no solamente eso. Duras tiene la intuición de lo que inventa (al mismo tiempo que otros): ninguna película que hay que ver, sino un nuevo dispositivo de cine que hay que habitar.

Curiosamente, lo que esas películas marginales proponían regresa hoy masivamente con los cineastas contemporáneos más interesantes. Hay que decir que tanto Warhol como Duras se hallaban en el diapasón de un movimiento que habría de producir el paso de la pintura a las artes plásticas, sea en un momento en que el arte no se halla (o ya no en primer lugar) en la realización de la obra sino en la idea de partida, en el discurso sobre la obra, en las condiciones de su percepción, etcétera (aunque haya encontrado un artista italiano para vender los documentos descriptivos de la obra en vez de las obras mismas). Un momento también en el que el arte se ha sentido autorizado a prender fuego a toda clase de madera para producir un sentido: desde las ramas de los árboles (*Arte povera*) hasta la naturaleza entera (*Land Art*) o hasta los cuerpos de los hombres (de *Body Art* ayer a *Made in Eric* hoy). *Sleep* o *L'Homme Atlantique* desplazaron, pues, el cine como

otros trabajos desplazarán a la pintura: no ya hacia la abstracción sino hacia un reciclaje masivo y generalizado del mundo como obra de arte potencial, reciclaje que impuso la invención de aproximaciones nuevas de captura de las cosas. Es ese desplazamiento el que es hoy recuperado por los «cineastas-artistas», según la terminología de Thierry Jousse, e inyectado de nuevo en el seno de películas narrativas que ocuparon y siguen ocupando el corazón del cine.[1] David Lynch, David Cronenberg, Atom Egoyan, Jane Campion (antes de su viraje académico), Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Abel Ferrara, Tim Burton, Lars Von Trier, Alexandre Sokurov, Béla Tarr, Michael Haneke son algunos de esos cineastas-artistas. Dos puntos constituyen sobre todo la ligazón entre estos creadores. En primer lugar, sus películas están sometidas a un principio de creación exterior (una idea, un prejuicio, un dispositivo estético, un Dogma, como ejemplo) y el objetivo de los cineastas-artistas es más bien producir un mundo a partir de un Principio primero, claramente enunciado, que observar el mundo real, a riesgo de organizarlo alrededor de un punto de vista (posición clásica del cine de autor). Como consecuencia de ello, el espectador puede verificar en todo momento que la película obedece claramente a los principios enunciados, a las ideas constitutivas del proyecto. Cada plano, o casi, funciona como firma porque cada plano, o casi, es la realización de un concepto. Desde este punto de vista, no es en absoluto sorprendente que la ficción clínica (relato de enfermedades físicas o mentales) vuelva a presentarse tan regularmente en los cineastas-artistas, porque es un medio privilegiado de crear el vacío, de construir un mundo aislado, funcionando según reglas anormales, luego específicas. El mundo real, a partir del momento en que contiene la promesa de la heterogeneidad, de la alteridad, del azar, no puede ser vivido si no es como modo de una amenaza. Hay que mantenerlo a distancia para que nada entorpezca la puesta en escena. El espacio clínico, precisamente, crea dispositivos cerrados, entornos aislados, instalaciones autónomas y a veces autistas. *Safe* (1994), de Todd Haynes, podría ser considerada como la ficción metafórica del cineasta-artista: una mujer, para dominar los virus, blanquea y despuebla el mundo hasta habitar un cuarto estéril. Hay en ello cierta dosis de la locura (en el sentido fuerte) conceptual de un artista como Jean-Pierre Raynaud, quien, tras haber permanecido en cama

1. «Le Festival des extrêmes», *Cahiers*, nº 525.

durante un año, se construye una casa enteramente tapizada de baldosas blancas. Sobre todo, hay en ello la verdad íntima de un arte que sustituye el mundo por la idea, y que debe, pues, plegar aquél a ésta.

Se podría, por lo demás, diseñar varios programas de enfermedades en el universo de los cineastas-artistas:

—Un programa vigoroso, como el de David Lynch, quien, en general, recurre a desviaciones mentales, en el montaje de mundos sin lógica que el espectador se siente obligado a interpretar (ya sea solamente para comprender la historia) y que son sin embargo no-interpretables. *Carretera perdida* resulta el parangón de esas obras que empujan al espectador hacia el delirio (de interpretación): la película parece seguir un hilo claro (la esquizofrenia) y sin embargo rehúsa validar esa interpretación por una serie de elementos divergentes (por ejemplo, uno o dos acontecimientos sobrenaturales que empujan hacia una interpretación digamos cosmológica).

— Un programa débil, como el de Tsai Ming-liang, para quien la intrusión de uno o dos desórdenes clínicos (la tortícolis en *He liu* [1996]) basta para transformar el mundo en profundidad, para hacer aparecer en él los fallos.[2]

Segundo trazo común en los cineastas-artistas: hay siempre, más o menos visible, más o menos asumido, un desbordamiento de lo narrativo, la voluntad de algo que no sea una historia (un sentido, y la emoción), el deseo de percutir el cuerpo, los estados poco evidentes del cuerpo o de la conciencia. Se trata todavía de pensar la película como lugar, es decir, como espacio donde el espectador debe también inventar, al menos en parte, la plaza que ocupa y sus caminos. (Incluso si a veces el proyecto del cineasta, por ejemplo Haneke, es mostrar que no hay justamente ningún camino posible, que la película es una cárcel, y que el espectador puede debatirse en vano, ya que no escapará a la tortura.) El cine actúa, pues, como el arte. Rehúye el *scope* y el pensamiento, que son históricamente sus modalidades mayores para intentar una solicitación kinestésica. Al espectador le resta la visión de las películas, pero éstas no buscan en absoluto facilitarle una plaza en la ficción. Más bien se le quiere transportar, sumergirlo en un

2. En el discurso científico, el programa débil designa una variación mínima donde la transformación de una hipótesis basta para hacer variar enteramente el modelo general por una serie de repercusiones. El programa fuerte, por el contrario, consiste en una transformación total de los postulados del modelo.

baño de sensaciones nuevas. Siguiendo la huella de los plásticos, los cineastas-artistas se han aferrado en efecto a técnicas de aislamiento, llamadas instalaciones. La instalación provoca un desplazamiento del cuerpo que no pertenece al orden del imaginario (como en la ficción clásica) sino a un orden más sensorial, infraintelectual. Lo que el cine ha podido retener (y ha retenido) de la instalación es, ante todo, la idea de la escenografía, es decir, la idea de que el mundo no es un paisaje real que hay que captar, ni siquiera un teatro (como lo fue para ciertos autores antiguos). El mundo escenográfico de los cineastas-artistas es un espacio museico que hay que construir con los materiales que cada uno se da. *Crash* (Crash, 1996), de Cronenberg, y *El dulce porvenir* (The sweet hereafter, 1997), de Egoyan, constituyen ejemplos perfectos de ello, que se perciben como obras atmosféricas, como entornos sensoriales. Quien haya visitado la última exposición de Boltanski en el Museo de Arte Moderno de París, y especialmente la sala mortuoria de los... ¿qué exactamente?, ¿lechos?, ¿féretros?, ¿camillas?, ¿frigoríficos de la morgue?, no podrá dejar de asombrarse de su proximidad con los procedimientos utilizados por Atom Egoyan (además de que el tema es común). Silencio, blancura, vacío, deambulación, elegancia de las iluminaciones tanto en uno como en otro, frialdad de los materiales para uno, glaciación del montaje y de la interpretación del actor para el otro. Visiblemente se pone en juego la misma estrategia de revestimiento del espectador/visitante. *Crash* contiene, por su parte, la reproducción misma de la teoría del cine escenográfico. Vaughan, probable representante del cineasta, reconstruye en ella el accidente de James Dean para hacer circular la sensación de la muerte, sólo la sensación. El arte de hoy en día está ahí: crear la sensación más que el sentido, o mejor: dejar de lado literalmente el sentido.

Si se intentara establecer una retórica de la instalación o de la escenografía en el cine, los mismos procedimientos se aplicarían sin duda con frecuencia en una y otra película: Por ejemplo:

—La lentitud, elemento casi esencial del desapego y del desplazamiento del espectador. A veces, la lentitud es tal que experimenta un salto cualitativo, una revolución de su forma, de tal modo que ya no es solamente la lentitud. En Béla Tarr, por ejemplo, se convierte en un medio de explorar la hipótesis de la mineralidad humana, ante la cual los espectadores experimentan un entumecimiento y un amodorramiento de la conciencia convirtiéndose en simple peso sobre su butaca. En Hou Hsiao-hsien, la lentitud incorpora más bien la cuestión

de la indeterminación: es la prueba de la negación de la elección y de la asignificación, una forma de no intervención en el mundo. (Hay cineastas-artistas que han optado por la superlentitud —Wong Kar-wai o Lars Von Trier—, pero éstos guardan una mayor relación con la cuestión de la *performance* que con los dispositivos de instalación.)

—La utilización de la música, o más específicamente de la banda de sonido, define con bastante exactitud el proyecto de entorno de esos cineastas: con frecuencia la música no tiene ya una función diegética, no sirve ya a la narración creando, como en la ficción clásica, efectos de suspense, de terror o de lirismo. Podría decirse que su papel es más bien englobante o perceptivo. Crea efectos de alejamiento, de desviación o de olvido. Valdría la pena estudiar (pero mi ignorancia total en la materia me lo impide) las estructuras de *Crash*, de *Satantango* (1994) (Béla Tarr) o de *Dead Man* (Dead Man, 1995) (Jim Jarmusch). Mi hipótesis de auditor ingenuo es que hay ahí algo que tiene mucho que ver con las formas musicales de la sugestión o de la hipnosis (circularidad, repetitividad, tempos lentos, etcétera).

—El aislamiento. El espacio del transporte de los sentidos reclama una clausura absoluta, por cuanto la mejor abertura puede despertar la conciencia y hacer que falte el efecto de translación del espectador. *Carretera perdida*, de David Lynch, en su primera parte, apela de manera absoluta a ese procedimiento de clausura. Recorriendo y volviendo a recorrer un pasillo negro, en un apartamento casi vacío, acoplada a una banda de sonido repleta de ruidos extraños, la cámara crea un espacio deslocalizado, una zona intermedia, un lugar de terror conectado directamente al inconsciente de cada espectador, porque es cada espectador quien puebla la negritud de sus propios terrores. El espacio lyncheano abre al espectador el espacio en el que le encierra. En *Crash*, el efecto de clausura sensorial tiende más bien a la elegancia y a la fluidez absoluta de los movimientos de cámara, los cuales, dulces y acariciadores, arropan el mundo, produciendo un efecto de plenitud y un estado de euforia física. Las películas carcelarias de Haneke, cineasta carcelero, reproducen lo panóptico según las modalidades técnicas contemporáneas: la red de videocámaras y de monitores de televisión instituye un mundo bajo vigilancia permanente, donde cada lugar no escapa en ninguna parte a la mirada (en un plano metafísico, *71 fragments eine chronologie des zufalls* [1994] expresa también esto. El libre arbitrio humano no es nada frente a la fatalidad del acontecimiento: se halla permanentemente bajo control del azar).

El estatuto del fuera de campo resulta por otro lado problemático en ese universo cerrado: puesto que éste no debe quebrar la clausura del universo fílmico, por fuerza es preciso ya anularlo, ya integrarlo de una manera u otra al campo. Hay tantas estrategias como cineastas, o casi, pero todas tienden al mismo objetivo: mostrar que no hay afuera, que la película no es una deducción de lo real, que la única exterioridad es aquella que se halla en los principios formales de creación. Resulta difícil por tanto ser exhaustivo en cuanto a los procedimientos de negación del fuera de campo. Con sólo mentar a Sokurov, los ejemplos abundan: que el espacio se halle replegado por entero sobre el campo por una pictorización centrípeta de la imagen (*Mat'I syn* [1997]), o que el plano contenga su fuera de campo, como en *Tikhie stranitsy* (1993), donde los personajes se abalanzan sobre el tercio izquierdo de la imagen, que es una sima negra, sea en fin que el exterior esté milagrosamente reducido a nada, como en *Spasi i sohrani* (1989), donde Eva atraviesa a grandes zancadas el pueblo súbitamente transformado en una maqueta a sus pies. Con frecuencia, sin embargo, la negación del fuera de campo pasa por las figuras del laberinto, del meandro, del bucle, del pliegue, ya que evidentemente el plano se halla entonces socavado por dimensiones invisibles que pueden desplegarse y surgir en cualquier momento. En Lynch, por ejemplo, la figura del laberinto espaciotemporal se halla omnipresente, de manera que el afuera horada siempre el adentro. Así el hombre ubicuo de *Carretera perdida*, que se halla a la vez aquí (adentro) y allá (afuera) o el héroe que está al mismo tiempo en prisión (adentro) y libre (afuera). Otra figura del meandro se halla en Wong Kar-wai, donde el tiempo está ya ensartado y el futuro anulado por la presciencia de los personajes: nada surge nunca de improviso porque saben la hora, la fecha y el lugar en las calles de la ciudad donde se halla su amor. No por nada *Ashes of Time* (1994) es la película más importante de Wong Kar-wai, quien declina en todos los tonos las figuras de la repetición, del retorno y de la previsibilidad, de la eterna indiferencia de las cosas. El espacio de la película es un páramo no localizado; el tiempo, una serie de ciclos de duración variable simbolizada por el retorno regular de los mismos planos (una mujer espera bajo un sol implacable, un hombre llega montado a caballo); la historia, un magma increíble incidiendo sobre lo doble y lo gemelar. Las escenas de combate son la ilustración perfecta de esa incomprensibilidad insertada en principio. No se trata solamente de que se ignore quién ataca a quién, quién golpea a quién,

sino que se renuncia a ver esas escenas como combates por no asistir ya más que al despliegue de una manera. Ante tal guirigay de imágenes, forzoso es reconocer que la oposición entre campo/fuera de campo queda abolida en provecho de una oposición de flujo (las imágenes)/punción (los planos). Desaparece, en el fondo, la mirada organizadora del mundo (el concepto estético de campo remite evidentemente a la delimitación de un mundo, el del autor) en provecho de una concepción del artista como quien hace circular las imágenes. *Mutatis mutandis*, la misma vigorosa idea nutrió el proyecto de Fabrice Hybert cuando presentó en la última Bienal de Venecia un estudio de televisión (producción y difusión de imágenes) como obra de arte plástica.

A partir del momento en que los cineastas-artistas renuncian a poner de relieve el mundo, el deseo apunta por fuerza a dejar de lado asimismo al personaje clásico (vector de verdad psicológica o social, medio de exploración de lo real) por zonas más confusas del ser, campos inéditos de acciones o de presencia en el mundo. Lo cual no quiere decir que todos los cineastas-artistas se hundan en esa brecha: Cronenberg, por ejemplo, tiende todavía al cine clásico por una muy fuerte aportación en la configuración psicológica de los personajes; pero en otros, el actor no está sometido a los apremios de la credibilidad, sino más bien a los de la exploración de los impulsos, de las manías, incluso de los delirios. De ahí surge un nuevo principio de juicio: no importa ya creer en la representación sino verificar que el actor progresa hacia una zona de nuevas experiencias. Nos encontramos ahí en el corazón de los grandes ámbitos de la experimentación artística contemporánea: trazar los límites de lo que es capaz un cuerpo. Es Beuys viviendo siete días encerrado con un coyote y explorando la interfaz animal/humano, es Gina Pane mutilándose, Orlan multiplicando las operaciones de cirugía estética, Bob Flanagan dedicándose al masoquismo público (véase el reciente *Sick, the life and death of Bob Flanagan, supermasochist* [1996], de Kirby Dick). Era natural que algunos cineastas tuvieran también deseos de ver cómo podrían intervenir sobre los estados de los cuerpos de los actores. Evidentemente, lo que accede en primer lugar a la memoria pone de relieve la parte más visible: aquella en la que los actores funcionan por emisiones de energía, flujos de gasto. Con la histeria de las mujeres de Wong Kar-wai, y la regresión de *Los idiotas*, que abandonan la razón por las pulsiones orgánicas más primitivas, con riesgo de provocar el mismo surgimiento orgánico en los espectadores, hay quienes experimentan terribles náu-

seas al abandonar la sala cinematográfica con tanto movimiento de cámara al hombro. Una galería de arte contemporáneo de París ha decidido recientemente presentar las ciento treinta horas de los *rushes* de la película de Lars Von Trier. Con gusto diría que esta proyección exhaustiva representa la verdad (artística) de la película, es decir, su búsqueda de una presentación pura desligada de toda organización significante, de todo discurso autorista del que LVT no se muestra todavía exento. Ciento treinta horas de derrame caótico de imágenes resultan ciertamente un sueño que el cine no puede permitirse todavía.

Pero no todas las *performances* son necesariamente excesivas. Otras son posibles, la exploración, por ejemplo, de los estados de los cuerpos, manipulados por la carencia, la neutralidad, la no-significación. Desde este punto de vista, los cineastas de Taiwan son sin duda los que se hallan más cerca de un estado de ausencia del cuerpo. Resulta evidente, en particular en Tsai Ming-liang. Una reciente coreografía de Mathilde Monnier, *Les Lieux de là*, más trabajada en sí misma por el arte contemporáneo que por la danza escrita (de tal forma que todo se vuelve a juntar), ayuda en gran medida a comprender las películas del taiwanés.[3] Los dos artistas trabajan sobre una definición corporal del hombre. Si las películas de Tsai son silenciosas, es porque le importa acceder al hombre por debajo, más allá de la palabra sobreexplícita. Las *performances* gestuales (el cuello torcido de *He liu*, las danzas de *The Hole* [Dong, 1998]) son, pues, el medio para un embargo físico de la humanidad. Tanto en *Les Lieux de là* como en *The Hole*, el envite consiste en trazar mediante el cuerpo la frontera que separa al hombre del animal. Monnier apela, en una sucesión incesante de posiciones y de apoyos de unos cuerpos contra otros, en el gregarismo de la manada, a la incapacidad de tocarse, la dificultad de soportar la soledad física. Por el contrario, Tsai aísla los seres, los pliega, los tuerce, los hace caminar a cuatro patas. Pero aquí y allá, en Beuys y en otros, vuelve a plantearse la misma cuestión: ¿cómo alcanzará el arte la inteligencia del cuerpo?

(*Cahiers du cinéma*, nº 527, septiembre de 1998)

3. Asignemos a Jean-Marc Lalanne lo que le corresponde. Fue él quien, a la salida del espectáculo, llamó mi atención sobre la relación de parentesco de los dos artistas. Es reconfortante: después de todo no divago al pensar que un espíritu unificante sopla sobre las diversas técnicas artísticas.

El ruido del pueblo, la imagen del arte

(A propósito de *Rosetta* y de *L'Humanité*)

Jacques Rancière

¿Qué es exactamente lo que une la *Rosetta* (Rosetta, 1999) y *L'Humanité* (1999), fuera de haber sido englobadas, en el Festival de Cannes, en la misma consagración por parte del jurado y la misma reprobación por buena parte de los profesionales y los críticos? ¿Qué les vale reunir en sí mismas símbolo o síntoma, siendo así que todo parece oponer los amplios planos, la mirada distanciada y el discurso estético espiritualista de Bruno Dumont a la cámara anhelante, al objetivo pegado al personaje, y a la tradición denunciadora que caracterizan *Rosetta*? Que Bruno Dumont persista en filmar el pequeño pueblo del Norte y los hermanos Dardenne hagan lo mismo con los tugurios y los terrenos baldíos de Valonia, que ese mismo Norte y ese mismo pueblo hayan servido entre tanto de materia para *La vida soñada de los ángeles* (La vie rêvée des anges, 1997), basta al parecer para que algunos observen en ello —y generalmente deploren— una nueva ola de realismo y un nuevo compromiso del arte con lo «social». Estos juicios pueden por sí mismos comprenderse a dos niveles. Por una parte, constituyen una simple adhesión a las ideas dominantes en un tiempo y de una «intelligentsia» que piensa que, con respecto al pueblo, se nos ha brindado definitivamente bastante, e incluso demasiado. Por otra, ponen en pie una creencia estética problemática,

que confiere a un arte las propiedades de los temas que representa. Los pobres, el Norte, todo ello resulta muy Zola —es decir, *Germinal*—, es arte realista, arte social, que es tanto como decir «comprometido», y de ello ya hace tiempo.

El problema, a buen seguro, es saber si el arte de Zola es más realista y más «social» cuando describe el calor de la mina que cuando describe el del invernadero del hotel Saccard, en el parque Monceau. Aparentemente, más de un crítico cree de muy buena fe que una película es arte puro si desarrolla una intriga de galanteo alrededor de la estación de metro de Passy, y se compromete en lo social cuando sus protagonistas viven en los suburbios, están mal instalados y sujetos al desempleo. Nos hallamos, en suma, todavía en la época en la que Monsieur de Pontmartin oponía a los tópicos lugareños de *Madame Bovary* el análisis de los sentimientos finos y complejos de aquel «mundo exquisito» del tiempo de La princesa de Clèves, quien «no miraba a la gente humilde sino desde la portezuela de sus carrozas y al campo desde los ventanales de su palacio». Y estaríamos tentados de recordarle lo que Flaubert pretendía demostrar: que la modernidad, en materia de arte, reside precisamente en esto; en vista del carácter absoluto del estilo, no hay ni hermosos ni despreciables temas, Yvetat vale una Constantinopla, y una hija de granjero una mujer de mundo. Podría concluirse que para el cine, heredero de la novela del siglo XIX, la cuestión estaba regulada antes de su nacimiento y que el arte de Bruno Dumont o de los hermanos Dardenne no es más ni menos social que el de Eric Rohmer o de Raoul Ruiz, del mismo modo que el de *En busca del tiempo perdido* no lo es ni menos ni más que el de *Madame Bovary*.

La respuesta quedaría sin embargo un poco corta. Lo que mostraba *Madame Bovary* no era simplemente que todos los temas son válidos por sí mismos y que son las maneras del artista, ellas solas, las que marcan la diferencia. Era la identidad paradójica entre la insignificancia «realista» del tema y el esplendor autónomo del «arte por el arte». El arte representativo llevaba a escoger los temas «nobles» y a adaptar a ellos los géneros y la forma adecuadas. El arte antirrepresentativo nuevo imponía otro modo de identidad entre la forma y el contenido. El marchamo supremo del arte, en adelante, fue alcanzar el punto de identidad de lo determinado y lo indeterminado, del sentido y del sinsentido, de lo humano y de lo inhumano, donde las maneras del artista se identificaban con el modo de ser de su tema. Ese punto tenía en Flaubert un nombre: se llamaba necedad. «Los maestros de obras son

necios», decía, y sus contemporáneos, al leer sus novelas, sentían algo que rebasaba su entendimiento en esa potencia implacable que se ejercía no *a despecho* sino *a causa* de la nulidad de la acción y de la necedad de los personajes, a causa del exceso de su presencia bruta y obstinada en toda modificación de especies sociales, de tipos funcionales y verosimilitudes narrativas.

Hoy en día la lección se halla a la vez bien asimilada y sujeta a fianza. Por un lado, puede decirse que el efecto *Rosetta* o el efecto *Humanité* son una aplicación estricta del efecto *Bovary*. Rosetta no es una representante del subproletariado en el que la miseria, cercada por los primeros planos de la cámara, nos conmovería y nos alertaría sobre la condición que padecen sus semejantes. Los primeros planos de *Rosetta* y de *L'Humanité* no nos acercan el sufrimiento y el rostro humanos. Ejercen por el contrario la función soberbiamente descrita por Jean Epstein y comentada por Gilles Deleuze: transformar una parte del cuerpo humano en un extraño relieve o animal monstruoso. La terca obstinación de Rosetta, sus puñetazos o su vientre contraído por el dolor, como la rojez fatigada del rostro de Domino gozando o el sudor sobre la faz adiposa del comisario no son propiedades reveladoras de un nivel social dado a conocer en su crueldad. Son propiamente el *tema* del arte, la presencia bruta, la «necedad» en la cual la voluntad de un arte se realiza como arte, anulándose como voluntad. En esto, a pesar de las apariencias, ponen en evidencia la tradición estética mucho más que las elegantes variaciones por las cuales Rosetta reajusta incesantemente los argumentos y los códigos de las intrigas sentimentales clásicas a la observación de los nuevos tipos y comportamientos sociales.

Pero también la fórmula ha perdido parte de su inocencia. Por un lado, funciona demasiado bien para no ser manipulada hasta el exceso. Por otro, se pone en duda su eficacia cabal, se le buscan suplementos. Por un lado, se exagera sobre lo bruto. Y es el punto donde vienen a coincidir la cámara puñetazo de los hermanos Dardenne y la cámara entomologista de Bruno Dumont. Los primeros cargan las tintas sobre la obstinación de Rosetta, haciendo vacilar nuestra mirada, condenada a seguir la agitación de la cámara al hombro que corre tras ella, ciñéndonos a sus cuerpo a cuerpo con la madre alcohólica, haciendo resonar a la vez en nuestros oídos el jadeo de sus esfuerzos para sobrevivir, los golpes que da sobre todo objeto duro que se halla a su alcance y los obsesivos ruidos de motor que la asedian. El segundo carga las tintas sobre la angustia de Pharaon, fijando el objetivo so-

bre una mano que pone en marcha, en la radio del coche, una música de clave de sones paroxísticos, o sobre la brutalidad de los acoplamientos de Joseph y de Domino, plantando su cámara a una distancia y una altura que exacerban la fealdad de las posturas y la pura mecánica del esfuerzo masculino, y metiéndonos en los oídos, con los salvajes surgidos del gozo de Domino, los ruidos de martilleo hiperrealista de los golpes de Joseph. Así, el efecto *Bovary* es llevado a un punto de exceso en el que se vuelve en su contra, donde el «efecto de arte», acoplado a la demostración de la absurdidad del mundo, viene a introducir de nuevo un tipo social caricaturesco. La cámara proyectante de los hermanos Dardenne y la cámara distanciadora de Bruno Dumont nos hacen traspasar el muro de la imagen, para encerrarnos en un universo sonoro, un fragor de los orígenes en el que se impone la evidencia de que, así como el sudor de los proletarios es una propiedad de su piel, su respiración es más ruidosa y su sexo en acción más sonoro que los de los burgueses.

Pero ciertamente ese exceso es asimismo una duplicidad. Tanto una como otra película aplican la fórmula originaria de la «modernidad» estética. Pero ninguna está dispuesta a limitarse a su potencia. En *Rosetta*, la identificación entre la obstinación del personaje de ficción y la perturbación de la imagen y del sonido bordean el límite de dos poéticas y de dos políticas: de un lado, la aceleración de la cámara se ajusta a la pura energía vital de la insociable, al puro sinsentido de un universo de ruido y de furor, situado más allá de toda representatividad social. Pero la obstinación de Rosetta no es solamente la de una pequeña insociable luchando por sobrevivir. Es una ilustración de un *topos* clásico de la dignidad proletaria: Rosetta quiere tener un «verdadero» trabajo y un lugar en la sociedad, aunque tenga que echar mano de todas las artimañas para asegurarse dicha plaza en detrimento de otro. La absoluta exhibición de rastreos y de golpes de la insociable es también una fábula a la manera brechtiana: Rosetta es una «Hija Coraje», testimoniando la deshumanización a que una sociedad somete a los humanos. Y el movimiento perpetuo por el cual la película nos encaja contra su cuerpo exacerba el gesto clásico del militante o del sociólogo, obligándonos a compartir la experiencia sensorial del habitante de ese mundo tan cercano que desearíamos no tener que ver. *Rosetta* acapara así la capacidad de arte de quien no quiere decir nada y la fuerza abrumadora del testimonio que hace caso omiso de las palabras.

La estrategia de Dumont es más retorcida. Se sitúa resueltamente más allá de los combates sociales y de las denuncias militantes. Y afirma no hacer más que una obra de arte y tan sólo eso. Pero esta afirmación transcurre ella misma por una doble vía. Por un lado recurre a las formas clásicas de citación y autodemostración. El cuerpo de la jovencita, colocado en la misma postura que el maniquí de *Etant donné*... visto desde el hueco de la puerta del Museo de Filadelfia, nos da a entender por su aspecto de celuloide, el rojo muy «maquillaje» de su sangre y de espesura muy pictórica, que «esto es arte». La visita al museo, la perspectiva de la calle y de la iglesia, la vista sobre las largas playas del Norte y el gesto de Domino realzando su vestimenta a la manera de la *Bañista*, de Rembrandt, nos lo recordarán, antes de que el sexo de la heroína en primer plano no venga a identificarse con el *Origen del mundo*, de Courbet. Pero esta simple «estetización» no sería suficiente para satisfacer la autoafirmación del arte. Esta última pasa por una operación más compleja sobre el *tema* de la película. Hay que conducir los trabajos y los placeres proletarios hacia el ruido de una humanidad originaria. Hay que deshacer la acción, reemplazar la fábula policíaca, que reconstituye el crimen y acorrala al culpable, por su inversa estricta: el movimiento *in situ* de ese policía a contrapelo, cuya palabra difícil, su voyeurismo estático y sus irrisorias investigaciones tienen como único objetivo demostrarnos que no hay nada que buscar. Porque el criminal y la víctima, el juez y el testigo son una sola y misma persona: esa «humanidad» suficiente y gozadora, testaruda, desde el niño porfiado en su silencio hasta el atleta mecánico del sexo, en la perpetuación de su querer-vivir destructor. De esa humanidad schopenhaueriana, Pharaon es su representante y su testigo: criminal bajo los hábitos del policía, idiota-inocente endosando la miseria y la crueldad del mundo, Cristo o Mychkin proporcionando a las víctimas-culpables de ese juego perpetuamente inocente el único remedio posible: el gesto de la compasión. El «espiritualismo» de *L'Humanité* no es un cuerpo extraño abusivamente encajado sobre la áspera vida de las gentes del Norte y la nitidez geométrica de los planos. Desde que el arte ha insuflado su propia potencia al diapasón de la miseria del mundo, no ha dejado de oscilar entre tres maneras: la exhibición de las llagas y los síntomas de la miseria para uso de aquellos que ignoraban o no querían ver; la asimilación del ruido monótono de su insignificancia al sinsentido glorioso del arte; la conversión de sus trazos y estigmas en signos de un misterio más esencial.

No ha cesado asimismo de estar tentado por el cúmulo de los efectos. *Rosetta* juega sobre los dos primeros tableros, es decir, políticamente hablando, sobre la frontera —brechtiana— de la constatación de la absurdidad desnuda y la denuncia militante. *L'Humanité* quiere jugar sobre todos los tableros: la exhibición a las miradas ignorantes de un pueblo tal y como es en sí mismo y el esplendor pictórico indiferente a las grises huelgas: el alboroto insensato de los retozos de Joseph y Domino, y el Espíritu soplando los vacíos que separan las palabras laboriosas de Pharaon o en la solemnidad de sus gestos de compasión. Pero la ley del Espíritu dicta también que quien quiera salvar su vida —o su arte— los perderá. Por querer ganar demasiado, el esteticismo desdeñoso de Dumont acaba por hacer consonancia, un poco con demasiada intensidad, con su tiempo, aquel que a la política sustituye lo «humanitario», y celebra como virtud última de la comunidad esa «compasión» que el tiempo de Wagner y de Dostoievski reservaba al menos al arte o a la religión.

(*Cahiers du cinéma,* nº 540, noviembre de 1999)

Futuro(s) del cine

Entrevista con Jean-Luc Godard

Declaraciones recogidas por Emmanuel Burdeau y Charles Tesson

Finales de enero de 2000. Jean-Luc Godard acaba de terminar el rodaje de su última película, *Elogio del amor* (Eloge de l'amour, 1999), de la que desearíamos asistir a la etapa siguiente, la del montaje. La cita es postergada dos meses porque Godard tiene que participar como actor en la próxima película de Anne-Marie Miéville, que comienza en febrero.

Algunas semanas más tarde, en marzo. El objeto del encuentro ha cambiado, debido a la preparación del número especial de la revista y las cuestiones que suscita. Queremos pedirle a Godard que exprese su opinión sobre las transformaciones y, sobre todo, cómo las vive, como cineasta y como espectador de cine. Godard acepta el principio que preside la entrevista, con una sola condición: que se le lleve un videocasete de *El resplandor* (Shining, 1980), de Stanley Kubrick. Si nos olvidamos el casete, no nos recibirá.

Peripheria, en Rolle. Los locales de Peripheria son amplios y silenciosos, y están compuestos de una biblioteca, un despacho y salas de máquinas (para el montaje, kinescopaje, etcétera). Todo se halla extremadamente bien ordenado. Godard ha finalizado su intervención en la película de Anne-Marie Miéville, de la que falta todavía una semana de rodaje. Antes de pasar al montaje de *Elogio del amor*, que

cuenta con finalizar en otoño, tiene que realizar un cortometraje que Gilles Jacob le ha encargado para el Festival de Cannes, titulado *L'origine du xxie siècle*. La película no será un compendio de sus *Histoire(s) du cinéma* (1989). Prefiere situar su eje en dos acontecimientos esenciales que han forjado el siglo pasado, el psicoanálisis y la historia, y ver en qué medida se hallarán en el origen del cine del siglo XXI.

Depositamos el casete de *El resplandor* sobre la mesa del despacho. Tenemos la impresión de estar jugando una partida de póquer en la que hay que abrir la apuesta antes de que el otro no lo haga. A lo largo de toda la entrevista, Godard sigue el juego y responde a nuestras preguntas. El hombre no se las da de profeta del porvenir o no porvenir del cine. Tampoco se parece en modo alguno a esa voz de ultratumba que se dirigía a nosotros más allá de la muerte del cine en los últimos episodios de *Histoire(s) du cinéma*. Es otro Godard el que descubrimos aquí, sereno y sosegado, testimonio afilado del cine en su estado presente. Toda entrevista es, más o menos, y *a fortiori* con Jean-Luc Godard, una partida de tenis. El cineasta comienza con fuerza, con un servicio ganador (la respuesta a nuestra primera pregunta), y sigue con algunos *passing shots* («Tengo la impresión, al leer las críticas, en los *Cahiers* o en otros sitios, de que se hubiera podido decir ciertamente otra cosa, o la misma cosa con respecto de otra película.»), pero la mayoría de las veces prefiere recurrir al intercambio largo de golpes. Está claro también que le hubiese complacido prolongar el debate reciente que ha opuesto los cineastas a los críticos, lo cual no teníamos previsto. Intercambio fructuoso, en el fondo de su decurso, como todo el resto. ¿Y la casete de *El resplandor*? Godard la necesitaba para kinescopiar un extracto destinado a su cortometraje *L'origine du xxie siècle*.

¿Dónde hay cine fuera del cine? ¿Cuáles son las pasarelas que ligan el cine con lo que, a priori, no es cine? ¿La imagen procesada digitalmente, ¿sigue siendo cine? ¿Cuál es el lugar que hoy en día ocupan las salas cinematográficas, el vídeo, etcétera? Son algunas de las cuestiones de este número especial que desearíamos abordar con usted.

¿Les interesan realmente estas cuestiones? Cuando se anima una revista, ¿se desempeña simplemente el papel de animador, o es preciso tomar el término en su sentido latino de *anima*? ¿Plantean ustedes estas cuestiones realmente, o lo hacen solamente para existir, para

participar en el juego, como en la televisión? La locutora no se interesa en lo que dice Jacques Chirac, y Jacques Chirac no se interesa por lo que dice la locutora. Para mí es un misterio que se continúe hablando de cine, en *Libération*, en *Le Monde*, etcétera. No sé muy bien lo que le interesa a la gente. La tele no es una grabación. Hay sin embargo una pantalla, como en el cine, como desde hace tiempo en las artes. Habría que preguntarse por qué la página ha tenido un formato cuadrado en vez de redondo. Diré simplemente una cosa: el cine en el cual fui educado no es ya el de hoy en día. La Nouvelle Vague estaba compuesta de tres o cuatro personas, más una quincena de otras que más tarde hicieron otra cosa. Descubrimos un mundo del que no nos habían hablado. No se nos había hablado de Hitchcock o de Becker sino de Chateaubriand o de Flaubert. Era un mundo relativamente secreto. Fue un momento único, único pero sin querer decir superior: era sólo un momento. La Nouvelle Vague estaba constituida por las hijas y los hijos únicos del cine. Había, en Francia sobre todo, una tradición crítica, con Delluc y los surrealistas. Los otros países tuvieron gente inteligente, universitarios, pero muy pocos críticos. Para Langlois, proyectar películas era igual a hacerlas. Para Jean-Georges Auriol, publicar *La Revue du cinéma* también. Hablar de cine era como hacerlo. Lo que digo no es nostálgico, sino histórico. Es muy sorprendente que hoy en día no se pueda hablar de una película sin decir: «ha funcionado», «no ha funcionado», «ha dado tanto». Cuando Rohmer filmaba *Bérénice* (1954) en 16 milímetros y en blanco y negro, contaba con una docena de espectadores y no pensaba en términos de éxito o de fracaso.

La Nouvelle Vague *fue muy criticada por haber vaciado las salas cinematográficas. Se le atribuyó esa responsabilidad.*

No es enteramente falso. Habría que ver de nuevo las cifras. La fascinación del cine iba en dirección de la pantalla, como Douchet, todavía hoy, puede estar fascinado por *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, Eine Synphonie des Grauens, 1922) o *Amanecer* (Sunrise,1927). La fascinación del nieto de Anne-Marie Miéville por su Playstation no tiene el mismo carácter. En *El sexto sentido* (The sixth sense, 1998) todavía encontramos algo de eso, pero no deja de ser por el guión. La forma es conveniente, pero el guión tiene la supremacía. Sigo siendo sensible, no ya a la plástica, sino al valor pictórico de un cierto tipo de imágenes proyectadas, que no es pintura, que puede

ofrecerse en VHS o en 35 milímetros, que aun procediendo de la pintura, no pertenece más que a la proyección a lo grande. Todavía se hace cola para ver pintura. Encuentro vergonzoso programar la escasez de tal modo que no se pueda ver nada. Si los cuadros de los fauvistas fueran mostrados regularmente, en las ciudades y en los pueblos, la gente no iría a verlos como lo hace actualmente. No van a ver pintura, sino cierta cosa que han perdido y que les pertenece. ¿En qué piensa la gente?

Cuando rodaba usted en vídeo, ¿tenía la sensación de que se hubiese apartado del cine?

Nunca. Es igual que cuando se trabaja con lápices de colores, con acuarela, con pintura al óleo. En el vídeo me gustaba la elaboración personal, el ensayo personal. Cabe echar de menos la proyección en gran tamaño. Son muy pocos los críticos que ven las películas en proyección. Las tres cuartas partes las ven en vídeo. Y si no viven en París, no tienen otra elección. Por mi parte, si veo un John Ford en vídeo tengo una sensación penosa. Sin las *Histoire(s) du cinéma* no habría hecho nunca ese esfuerzo de revisión. Se llamaba cine a lo que no se veía, se llamaba cine a lo invisible. Y acto seguido se convirtió en una metáfora estética. *The River* (Frank Borzage, 1929) gustaba porque no se la veía y porque Jean-Georges Auriol había hablado de ella. Vean a ese respecto un pasaje en *Histoire(s) du cinéma*. Hay todavía películas que no veré jamás. Otras no las volveré a ver. No puedo ver más que una cinta de vídeo cada seis meses.

Sin embargo, debió usted ver una gran cantidad a raíz de Histoire(s) du cinéma.

Sí, porque se trataba de un trabajo por encargo. No lo haría espontáneamente. Para aquellos que han llegado justo después que nosotros, Glauber Rocha, Bertolucci, etc., el cine constituía una relación con lo real, en la Italia moderna, por ejemplo. La Nouvelle Vague era una relación con el imaginario, para utilizar el término en un sentido convencional. Estábamos más cerca de los hombres de las cavernas, del mito de la caverna, en todo caso. La relación con lo real llegó más tarde, al mismo tiempo que la idea que exige el verdadero imaginario, para decir las cosas ingenuamente, de pasar por lo real: rodar en la calle, filmar a tu compañera, o la historia de tu compañera, etcétera. El cine norteamericano desconocido tenía una relación con el imaginario

mucho más intensa que el cine conocido. Sentíamos a Ulmer más próximo que a John Huston. Como consecuencia de ello recaímos en lo real, se buscó el imaginario en ese real, y así debido a ello los dos van juntos. Esas películas no han sido jamás viejas para nosotros. Todavía hoy en día no tengo la sensación de hallarme ante viejas películas.

No se habla nunca de música vieja o de libros viejos.

Se ha dicho siempre solamente del cine. Hoy en día, una película de cinco años atrás es ya una película vieja. El cine ha optado siempre por el presente. Todo eso pertenecía al ámbito de la pasión y de la duda. De golpe surgía un continente del cual no se había oído hablar.

La gente continúa yendo a ver cine, a pesar de todo.

Sí, pero solamente en París es posible ver películas de todos los géneros. No sé lo que la gente ve en el cine. No sé lo que los técnicos que trabajan en mis películas ven en el cine. No se habla de ello. Una vez que se ha dicho «está bien», «vale», uno se calla. Cuando Charles Bitsch era mi ayudante, Fritz Lang era algo más que una celebridad. Yo hablé mucho, y advertí que se me criticaba con el pretexto de que daba lecciones, cuando lo que buscaba era más bien la discusión. Sé que lo que digo de una película procede de la película. Soy como un médico que habla de un enfermo. La enfermedad procede del enfermo, lo que yo digo sobre ello procede del enfermo, no de mí en primer lugar. Hay a buen seguro cierta cosa que procede de mí, yendo después los dos a la par con un objetivo de curación. Respecto de una película, un cuadro o un libro, es la misma cosa. Hay que ver en primer lugar lo que dice la película para ver luego lo que se puede decir de ella. Hoy en día hay muy pocos críticos.

¿Es que habría más cine si hubiese más críticos?

No. Parece que me manifieste con nostalgia, pero no se trata de ponerse nostálgicos. La gente no se interesa por la historia, por lo que expresan los hechos, por lo que se les ha hecho decir. Balzac explicaba mejor a Napoleón que Max Gallo, mejor que muchos historiadores.

¿Por qué considera un misterio que periódicos como Libération o Le Monde *continúen hablando de cine?*

Lo hacen para existir. Tienen necesidad de ser catalogados como esto, como aquello... Se ocupan del cine como otros lo hacen del de-

porte. Prefiero ciertos artículos de *L'Equipe* sobre partidos de tenis que he seguido en directo o por televisión a ciertas críticas sobre películas, porque al menos esos artículos cuentan el partido: tal *drive* se ha producido como sigue, etcétera. Las críticas de cine dicen lo que se querría que se pensara de la película. Nos podríamos interesar por la evolución de Olivier Séguret en *Libération*. Antes, hablaba un poco *de* la película, como se dice proceder *de*, por oposición a hablar *sobre*. Es un poco lo que le escribí a Pierre Braunberger: «Mi querido Pierre, mucha gente ha amado el cine, pero pocos han sido amados por él. Usted forma parte de estos últimos». Yo digo a veces a un técnico para criticarlo: «Ama usted mucho el cine, pero el cine no le ama a usted tanto». Los raros artículos de Langlois son muy específicos de ese hablar *de*, incluso si se los compara con otros de la misma época, como los de Delluc, que eran muy subjetivos. Cuando Jean-Georges Auriol hablaba de Mary Duncan, la actriz de *The River* de la que estaba enamorado, aquello era algo nuevo. Un crítico de pintura no hablaría nunca bien de una modelo, incluso si el pintor estuviera enamorado de ella. La Nouvelle Vague se ha guardado de caer en esos extremos subjetivos. Truffaut se imponía, de manera particularmente neta e incisiva, esa exigencia de hablar *de* las películas. Su gran artículo, «Une certaine tendance du cinéma français», comparaba el texto de Aurenche y de Bernanos. Truffaut decía simplemente: «Juzguen ustedes». Daney ha sido uno de los últimos en hacer ese trabajo. Describía el hecho, se tenían deseos de ir o de no ir, de todas maneras se juzgaba sobre una pieza. En su artículo sobre *El amante* (L'Amant, 1991), todo un párrafo está consagrado a una bota: se comprende lo que ocurre. Lo mismo cuando Rivette habla del *travelling* en *Kapo*: lo describe bestialmente, como Tucídides describía la guerra del Peloponeso. Esa dimensión ha desaparecido: ya no se ve la película. Me dicen ustedes que eso está bien, pero hay que demostrarlo, *a priori* no les creo. Lo que ustedes dicen es interesante, incluso son ustedes quizá más interesantes que la película.

Como crítico era usted muy subjetivo.

Me consideraba mucho menos bueno que algunos otros. Hacía una especie de crítica de humor, que me permitía existir culturalmente. Truffaut era el mejor crítico. Rohmer era más universitario. «Le cinéma, art de l'espace» fue el primer texto que tuvo una gran trascendencia para todo el mundo. Durante la gran época, los guiones de las

películas norteamericanas estaban escritos de una manera que no pertenecía realmente a la novela y que permitía al productor darse cuenta de lo que iría a ser la película. Se tenían deseos de que eso existiera, no por la idea, sino por la dramaturgia. Se comprendía, *se imaginaba*. Hoy en día, las tres cuartas partes de los guiones no dejan margen para imaginar nada. O todo el mundo imagina cosas diferentes. Creí ingenuamente que las *Histoire(s) du cinéma* darían lugar a un debate. Todo el mundo celebró el gran trabajo del artista, pero nadie me dijo que las cosas entre Hitler y la UFA habían sucedido de manera distinta a como yo las había contado. Era sin embargo algo que me interesaba. Habría podido llamar a esas películas *Introducción a una verdadera historia procedente del cine*. Las dos cosas que han sido menos apreciadas en el siglo XX son la historia y el psicoanálisis, la historia de todo el mundo y la historia de uno mismo. Son veneradas pero al mismo tiempo detestadas. Me gusta mucho la historia de los otros, demasiado por otro lado, y no me gusta la mía, tardo en analizarme. La relación entre esos dos tipos de historia ha sido raramente mostrada. Pienso en un texto de James Agee, que di a leer a Alain Cuny, sin utilizarlo, y que se comprende, dicho por cualquier otro, en *Forever Mozart* (1995), pero muy mal. En *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Agee dice que lo que le enfurece es la ingratitud de la cámara, en el sentido amplio: cuarto de registro, etcétera. Se cree que la cámara filma siempre de frente, que se ve lo real porque se lo fija de frente. Incluso un filósofo como Lévinas piensa que cuando se ve perfectamente la mirada de alguien ya no se pueden tener deseos de matarlo. Aplica mal el campo-contracampo. El verdadero contracampo debe estar *grosso modo* en el eje. Para comprender al otro hay que poner la cámara detrás, para no ver su mirada y oírlo a través de aquel que escucha. Esto se puede encontrar en Welles: la gente se mueve mucho, hay muchas sombras, muchos cebos en movimiento, incluso en las películas que no montó, como *La dama de Shangai* (The lady from Shangai, 1948). El cine de hoy es un cine de guión. Desde Gutenberg, el texto ha triunfado. Ha habido una larga lucha, unión o flirteo entre la pintura y el texto. Y a la postre, el texto la ha hecho suya. El cine es el último arte de la tradición pictórica. Se habla mucho de imágenes y resulta que no hay más que texto. En los ordenadores hay más texto que imagen. Son el texto publicitario y el comentario los que dominan. No sé lo que critica la crítica de cine. Examina las ideas que posee para desarrollarlas cuando se encuentra ante una película.

Hay que hablar de las cosas, si no no se puede distinguir la *Guerra y paz* (War and peace, 1956), de King Vidor, de la *Guerra y paz* de Tolstoi. Se impone un primer lenguaje simple: es a la derecha, es a la izquierda, hace frío, hace calor. Hay que hablar viniendo de la película, y no yendo hacia ella. Si se releyeran todas las entrevistas hechas en los *Cahiers* desde hace cincuenta años, se vería que al comienzo el *yo* se empleaba mucho menos. Los cineastas usaban sobre todo el *esto*, el *él*, etcétera. Hoy en día hablan de ellos mismos, no de la película. Dicen: «He querido hacer esto». Me gustaría que hablaran de lo que se ha hecho.

Cuando usted ejercía de crítico, el cine era minoritario. Hoy ocupa una posición central y se propaga por todas partes. Las artes plásticas se interesan por él, etcétera. Se ha producido un giro en la situación.

Tal vez. Pero lo importante es lo que se dice sobre ello. Quiten ustedes el texto y verán lo que les queda. En la televisión no queda nada. Cuando yo miro la televisión, la miro con el sonido quitado. Sin el sonido se ven los gestos, los hábitos de las locutoras, se ve a una mujer que no muestra sus piernas, que mueve los labios, que hace siempre lo mismo, y que de vez en cuando es interrumpida por la inserción de unas imágenes denominadas del mundo. Al día siguiente es la misma, sólo que el texto ha cambiado. Sería necesario, pues, que no hubiese sino texto: hagamos radio. Cuanto más se desea el cambio, más permanece todo igual.

Los científicos son mejores que otros porque hablan entre ellos de cualquier cosa que tienen en común. Podría hacerse también con el cine: es una representación del mundo. Si se filma una flor, la gente dice: «Ah, es una flor», hay un consenso. Muchas personas pueden verla juntas. Eso que se crea entre nosotros debería permitirnos hablar *de* y no *sobre*. El verdadero texto de Freud es siempre de, de Dora, no sobre Dora. Jean-Georges Auriol hablaba de Mary Duncan, no sobre Mary Duncan.

En cierta manera, Daney ha culminado ese movimiento. Se tenía a veces la impresión de que era más importante que la película, que ciertas cosas procedían más de él mismo que de la película.

Sí, era el fin. Y era consciente de ello. Si yo redactase una historia de la crítica literaria francesa, digo bien literaria, figurarían en ella

Diderot, Baudelaire, Malraux, Elie Faure, y luego Truffaut y Daney. Se podía discutir con Daney, o incluso con Jean-Louis Bory o Michel Cournot, sin hablar siquiera de Bazin o de Truffaut. Hoy en día es mucho más difícil, incluso con gente bien intencionada y honesta como ustedes, o Séguret. Con los otros es casi imposible. Pero de forma bien rara, todos esos que dicen *yo* no quieren que se confunda su vida personal con los momentos en los que dicen *yo*.

Hay también el talento, del que no se habla. Se lastima en gran medida a la gente diciéndole: «Lo que usted hace es muy malo». En la vida privada, eso hace mucho daño. Pero se puede decir que una foto está bien o mal hecha. Puede haber un cierto consenso. Con algunos, incluso con gente que me ha ayudado mucho, a partir de un momento el diálogo no ha sido posible. Recuerdo haber dicho a Romain Goupil: «Si escribes esto, no puedes decir: "Liberad Sarajevo"». Se puede ciertamente reconocer algunos defectos. Hay muchas películas mías que encuentro bastante nulas o pedantes. He conseguido salir airoso en ciertos momentos, pero raramente producir películas de una sola pieza. Quizá *Allemagne année 90 neuf zéro* (1990), *The Old Place* (1999), con Anne-Marie Miéville, *JLG/JLG* (1994) han sido películas que han tenido cierto éxito. En *Pierrot el loco* hay muchos momentos interesantes, pero el conjunto no se sostiene. Me he sentido siempre dividido entre lo que convencionalmente se llama ensayo y lo que convencionalmente se llama novela.

En otro tiempo se decía: «Queremos Pierrot el loco*». Hoy sería más bien: «Queremos* El desprecio *(Le mépris, 1963)».*

Nunca he comprendido por qué *El desprecio* gusta tanto. Comercialmente es una película que aporta muchos beneficios a quienes tienen los derechos. En las clasificaciones obtiene siempre un buen lugar. Creo simplemente que es porque procede de una novela a la americana, con una base que no me pertenece. Es una película con muchos puntos flacos.

¿Le interesa a usted el vídeo digital?

Por supuesto, pero no veo ninguna razón para hablar de él. ¿Por qué se habla tanto de Internet? ¿Por qué hay que hablar tanto de eso, de repente? Es obligado pensar que lo numérico está asociado con lo numerario, la numeración, etcétera. Me he interesado por todos los medios nuevos, simplemente porque no había ninguna regla. Se ha olvi-

dado de qué modo el cine francés era un medio cerrado, con sus reglas, su corporativismo, como si un futuro escritor tuviese que inscribirse en el sindicato del libro y aprender a escribir. Había también unas reglas estéticas, que la Nouvelle Vague consideró que no eran buenas. El 16 milímetros, el sonido directo fueron, pues, muy bien recibidos. En aquella época, el sonido necesitaba todo un camión. El grabador Nagra supuso una gran liberación. Pero no establezcamos ninguna diferencia: una película debe ser proyectada y difundida según sus propios medios. En vídeo no hay proyección. La verdadera imagen, el verdadero texto son *producidos*. A partir de un momento es la distribución la que se lleva la palma. Se ha producido para distribuir. Incluso la reproducción de los seres humanos está hecha para distribuir la humanidad de otra manera. El siglo XX ha aplicado muchas cosas pero inventado pocas, salvo en la fabricación al por mayor de cadáveres.

¿Cómo ha rodado usted Elogio del amor*?*

Una parte en blanco y negro y la otra en color. Si hubiese tenido dinero, me hubiera gustado rodar el color en 70 milímetros, con lo que entonces se llamaba el Showscan, que da una gran sensación de nitidez. A falta de dinero, escogí lo inverso: el rodaje en DV. En la época de la Nouvelle Vague, si el DV hubiera existido seguramente se habría utilizado. No veo grandes diferencias. Lo importante es lo que se hace y por qué se hace. Todos los discursos sobre el digital, el DV, no tienen importancia. Habría que retomarlos punto por punto. Nadie habla del sonido, por ejemplo, que es muy malo. Por otro lado, en el momento actual, uno no puede rodar sin luz, incluso en el vídeo profesional es menos sensible que el 35. Hay algo de táctil en la imagen fotográfica que no existe en el vídeo. El fenómeno de las cavernas ya no existe. El digital no ha sido inventado para la producción sino para la difusión. Muchas más cosas pueden caber en un espacio más restringido, puesto que son cifras y pueden ser comprimidas. En el metro, nadie quiere que lo compriman. Con el digital, todo el mundo se muestra contento con ello. Pero una parte de la imagen se ha perdido. En nombre de la difusión, la calidad y la precisión se han quedado en la mínima expresión. Se dice que la imagen tiene una «calidad de cine». Queda por aclarar de qué calidad se trata.

Hay que decirse, no obstante, que las tres cuartas partes de la gente no desearía ver una película que contase su propia historia. Me gusta ver el trabajo de la gente, pero una locutora no querrá verse traba-

jar durante una hora, si no es por egoísmo o por narcisismo. Yo soy capaz de observar a un obrero que hace constantemente el mismo gesto. El obrero se molestaría si tuviera que observarse. La gente no quiere ver su vida, o solamente un poco de su vida. Los norteamericanos son muy exagerados en este punto. Todo se fabrica para el espectador, el cual dispone justamente del trampolín necesario. *American Beauty* (American Beauty, 1999), que tuvo un gran éxito, no es mala desde ciertos puntos de vista. Si yo fuera crítico de cine, he aquí lo que diría. Hay un momento interesante en la película. Un muchacho filma a su amiga. Se ve la escena en 35 milímetros, bajo diversos ángulos, así como el plano filmado con la cámara pequeña. De pronto se ven cuatro segundos de *Faces* (1968). Pero si no se mostrara ese plano, habría que hacer otra cosa, que es lo que han hecho Kazan o Nicholas Ray. Lo que hay allí son sólo muestras. Es algo que gusta mucho porque la gente tiene tiempo de identificarse, luego se pasa a otra cosa, se vuelve de nuevo, y así sucesivamente.

El digital permite también rodar con un equipo ligero.

¿Qué es un equipo ligero? Para los norteamericanos son ciento cincuenta personas. Para Claude Miller, dieciocho. Cassavetes hubiera podido rodar *Faces* en digital, pero la imagen habría sido menos hermosa. Nadie ha hecho tantos esfuerzos como yo para unir la imagen de vídeo a la tradición pictórica, y no conseguí ningún éxito. Ciertas películas danesas sí que lo tuvieron. Me gusta mucho *Los idiotas*, pero *Celebración* (Festen, 1997) no es más que correcta.

¿Qué es lo que le gusta de Los idiotas*?*

Lleva el tema hasta su extremo. Es por el resto por lo que ha defraudado. *Celebración* resulta muy trivial en su enfoque de la historia de la familia. Ciertos Bergman como *El silencio* (Tystnaden, 1963) son mucho más incisivos. *Los idiotas* es una película llena de coraje.

Se puede decir también que Los idiotas *no sigue de ningún modo la inclinación hacia la idiotez, por cuanto mantiene en todo momento la idea de una división entre verdaderos y falsos idiotas.*

Habría que hacer como Truffaut: tomar una o dos secuencias. Habría que hacer como un entrenador que comenta y rectifica ciertos gestos. Tan sólo después puede desarrollarse un texto filosófico, subjetivo, o de opinión. Habría que suministrar pruebas. Por desgracia, la

crítica no utiliza realmente el vídeo. A raíz de las *Histoire(s) du cinéma*, Bernard Eisenschitz fue el único con el que pude hablar; hacíamos juntos la lista de las obras. Por lo menos hablábamos de lo mismo: esta foto ¿de quién es y en dónde? Cada uno emitía entonces una opinión, un recuerdo...

Deplora usted la falta de análisis.

Sí, es el mismo trabajo que el del analista. Hay otra película que nos gustó mucho, junto con Anne-Marie. Es *Sib*...

...de la hija de Mohsen Makhmalbaf.[1]

Todo el mundo dijo que su padre la había ayudado. Vi una de sus películas, que era muy del montón, algo así como de Delannoy. *Sib* es una película muy original, como los primeros Cassavetes, con la diferencia de que casi se nota que es una película hecha por una joven. ¿Cómo probar que está bien? Resulta arduo. Incluso en los seminarios no se hace realmente. Habría que hacerlo en clase, con la ayuda del vídeo. Se me propuso dar unas clases en Vincennes, etcétera. Respondí indicando qué material necesitaba, a fin de poder pasar diversas películas al mismo tiempo. Aquello no fue nunca posible. Teníamos que hacerlo en la Femis, pero en el fondo nadie lo deseaba: ni Gajos —paz a su memoria—, ni los profes, ni los alumnos.

¿Cómo están hechas las sobreimpresiones de las Histoire(s) du cinéma?

Es muy sencillo. En la época de *Al final de la escapada*, yo había contribuido a hacer suprimir las sobreimpresiones en el relato cinematográfico. GTC tenía a la sazón un departamento especial. Veinte años después, alguien me detuvo en la calle para decirme: «Me hizo usted perder mi trabajo». Tengo siempre un sentimiento de deuda. En *Un lugar en el sol* (A place in the sun, 1951), de George Stevens, hay sobreimpresiones muy largas. En cine, la calidad no es perfecta porque es necesario fabricar un contratipo, y uno tiene un pequeño sobresalto cuando la sobreimpresión se detiene. En vídeo resulta elemental: las dos imágenes se mezclan como dos sonidos, como música. Es muy agradable hacerlo, y la sobreimpresión corresponde a la metáfora de una idea que excluye otra. Es algo muy común.

1. *Sib*, de Samira Makhmalbaf, fue realizada en 1997.

Hubo una época en la que usted decía que para ver bien hacía falta poner dos imágenes lado a lado, como en un campo-contracampo. Ahí no hay ya campo-contracampo.

Es el relato, es un tiempo. También en el cine el pretérito compuesto y el pretérito imperfecto son diferentes. Una foto de una escena de una película difiere de una imagen detenida. La réplica no es la misma. Todo esto se hizo muy sencillamente, con viejos aparatos. Tengo un estudio que no está muy perfeccionado, no como el de Georges Lucas ni el de Fresnoy, tal vez el de Méliès.

¿Cómo dio usted con los planos de las Histoire(s) du cinéma*?*

Hice en primer lugar una clasificación. Adquirí unos casetes y los clasifiqué. Los títulos vinieron en primer lugar, los títulos son siempre lo primero que se me ocurre. Desde hace cinco años arrastro *Elogio del amor*. Hubo primero *Toutes les histoires*: todo lo que el cine ha contado. Este primer título procedía de un comentario de Malraux diciendo que en quince años la fotografía había contado tanto como la pintura en dos mil. El cine ha hecho lo mismo: ha contado todo muy deprisa. Luego *Une histoire seule*: el cine se ha encontrado ciertamente solo en contarlo todo. Acto seguido, retomando el término solo, *Seul le cinéma* (Sólo el cine): lo que el cine ha sido el único en hacer. Luego la Nouvelle Vague, y así sucesivamente.

Una vez que uno dispone de un plano, el siguiente viene por sí mismo. A veces un encadenamiento de cinco minutos no conduce a ninguna parte. Hay que volver a comenzar de cero. En general, cuando uno realiza una emisión, el texto surge en primer lugar, y después vienen las ilustraciones. Es un poco como lo que ustedes hacen en su revista, para que se tenga la seguridad de que es más o menos de eso de lo que se habla. Si tuviera que hacer una película sobre la guerra de Argelia, iría primero a buscar una imagen, y solamente después me plantearía la cuestión del texto. Primero se nos da cualquier cosa, un recuerdo, por ejemplo. Lo que se dice viene de lo que se ve.

Volvamos al digital y a su «ligereza», en la que no parece usted creer.

Desde el momento en que una persona se encarga de la fotografía, otra del sonido, otra de la dirección, otra de la ayudantía, etc., el lugar de la cámara queda determinado en el interior de un cierto número de colores fijo, incluso si son inconscientes. Que la cámara tenga un pie

o no, no tiene ninguna importancia. Todo el mundo dice que el digital permite hacer esto o aquello, pero sin decir nunca lo que efectivamente se ha hecho. El digital permite ser libre, pero ¿libre para hacer qué? ¿En qué momento? En realidad, pocas cosas cambian. *Celebración* es una película demasiado clásica, incluso académica. Nos interesamos más o menos por la trama. Es tan académica como las películas de Jane Campion a partir del momento en que llegó a Hollywood. *Un ángel en mi mesa* (An Angel at my Table, 1990), por el contrario, no es en absoluto académica.

Tal vez un día las películas se harán sin equipo, en solitario.

No lo pienso así. Se habría hecho ya. Un hombre solo con su cámara y gente para filmar es *Farrebique* (1944). Cassavetes filmaba en familia. Ciertos documentalistas pasaban una hora filmando una libélula a punto de posarse. No se puede estar más solo que Straub y Huillet. Solamente importa el resultado obtenido en la pantalla. Si filman ustedes cuatro personas durante tres meses en una habitación, incluso si el equipo se reduce a tres personas, el coste no puede ser inferior a dos o cuatro millones. Nadie ha hecho películas en solitario: quizá Warhol, Mac Laren, Michael Snow, los cineastas experimentales. Rouch, para *Moi, un noir* (1958), contaba con un equipo de tres o cuatro personas. En cine se parte de muchos para no acabar más que con uno. Es su originalidad. El cine está más cerca del fútbol que del esquí. Gusta mucho ser varios, a mí también, por otro lado. En contrapartida, me gusta menos estar cada vez más solo cuando somos unos cuantos. Esa situación se ha agravado con el paso del tiempo, porque hay menos reglas, más miedo y menos responsabilidad. Cada uno permanece recluido en su compartimento. Eso puede comprenderse en el interior de una compañía de seguros, pero en el marco de una película, una compartimentación de tal naturaleza me parece extravagante. Como ya no hay reglas, cada uno permanece en su rincón. En otro tiempo se aceptaba un cierto número de reglas, incluso si, en la época de la Nouvelle Vague, no nos gustasen. Hoy en día, cuando se distribuye un guión, o lo que hace las veces de guión, nadie dice nada, incluso aquellos con los cuales puede uno entenderse perfectamente. El guión es considerado como la biblia, como el terreno exclusivo del director, no se le toca en absoluto. A veces respondo: «Si ese guión, por el mero hecho del azar, describiera vuestra vida, ¿diríais alguna cosa al respecto?». Es una discusión que muchas veces no se plantea, y esa

carencia provoca extrañas relaciones entre el personal. Hay una perversión completa de la noción de autor, tal como la Nouvelle Vague ha contribuido a poner en evidencia. Hubo una época en la que el guionista estaba considerado como el autor, y el director como un realizador, un funcionario, lo que eran muchas veces cineastas norteamericanos como Cukor, al que se contrataba sobre todo por su talento como director de actrices. Capra o Stevens, sin hablar de Chaplin, estaban considerados como autores, pero era en la medida en que eran productores o coproductores. Con el paso del tiempo, Hitchcock ha sido considerado en el mundo del cine como Chateaubriand en el de la literatura. Progresivamente devino una evidencia, aun cuando por mi parte no tengo necesidad de firmar las tres cuartas partes de mis películas. En el momento presente, el director de fotografía es considerado como el autor de la fotografía. Había antaño jefes operadores de gran magnitud, que tenían un estilo propio. La fotografía de la Warner no era la misma que la de la Paramount. En Italia, y también en Francia, había grandes operadores. Creo que el cine es una imagen del mundo. Si se sabe observarla, se aprenden infinidad de cosas. Es la proyección del mundo en un momento dado. Si se estudiara la materia de la que está compuesta una película, esas treinta personas que se reúnen y se separan, las relaciones de dinero, sociales, sexuales, se verían muchas cosas. Pero eso no interesa a nadie: se prefiere ir a estudiar la vida de los indios. Levi-Strauss hubiera ciertamente podido analizar las estructuras elementales del parentesco en Joinville o en Billancourt. Creo que soy el único que piensa de esta manera y que tiene deseos de hacer ese tipo de trabajo.

¿Monta usted mismo?

A fuerza de decir «corten», he decidido hacerlo por mí mismo. Dispongo de tiempo, no me siento apremiado, puedo reflexionar. En la medida en que es todavía posible, continúo montando según el manual. En el virtual, la imagen es menos buena, no es ya una imagen fotográfica. No se puede ir hacia atrás. El pasado está ahí con sólo apretar un botón. El tiempo ha desaparecido. Se puede ver todo lo que se ha rodado. Pero yo no quiero sobre todo saber todo lo que he hecho. Se sabe qué se ha rodado, pero no se sabe todo lo que no se ha rodado. Rossellini me llevó a ver un rodaje de De Sica. Éste estaba durmiendo, y su ayudante acababa de despertarlo para decirle que se había rodado el plano diecisiete. De Sica respondió: «Rodad el plano

dieciocho». Los montadores hacen lo mismo, salvo que no han hecho *Umberto D* (Umberto D, 1952). Es un cliché, tal vez mejor que expedir billetes en Air France, pero es lo mismo. El otro día estuve viendo por televisión *La dama de Shangai*, que no fue montada por Orson Welles, sino por la productora. A pesar de todo, es espléndida. ¿La considero así porque conservo el recuerdo de la primera vez que la vi, sin saber cómo se había montado? No lo creo: en aquella época había una ciencia del montaje. El mismo Renoir no hacía siempre acto de presencia en la sala de montaje. Hoy en día es algo estereotipado, se parlotea demasiado: «Vamos a hacer esto porque...». Se acoplan los planos como las perlas de un collar, pero no se hace un montaje, no se relacionan dos cosas. Por lo demás, esas cosas han sido rodadas para ser acopladas, no para ser montadas. No hay ningún misterio, ninguna creación, sino sólo aplicación. En cierta manera, cuando una película encuentra dificultades para hacerse, la búsqueda del dinero da pie a un mayor grado de creación. En cuanto a la difusión, la rutina es algo espantoso. El cine francés marcha bien, aun cuando sea de un modo bastante virtual, porque las películas ya no necesitan tener éxito en las salas cinematográficas. Son pagadas por la televisión, que encuentra en ellas su beneficio y su interés. No hay desempleo entre los técnicos: si mañana se quisiera rodar una película, no se encontraría a nadie para hacerlo. Es maravilloso ser técnico de cine. Se les entretiene durante todo el día en una especie de mundo que no es tan fatigoso como el de una fábrica. Al cabo de dos meses, cuando se comienza a estar harto de las caras de la gente con la que se trabaja, se pasa a hacer otra película. Es la imagen misma de la célula humana. Si se examinara cómo nace y muere una película, se aprenderían muchas cosas sobre el tratamiento de ciertas enfermedades, el cáncer en particular.

En otra ocasión decía usted esto mismo refiriéndose a propósito de la circulación automovilística.

Sí, en relación con la Place de l'Étoile.

¿Se nota algo cuando la película ha sido realizada en virtual?

No forzosamente. *Les Passagers* (1998), de Guiguet, que a mí me gusta mucho, y que no les ha gustado a los *Cahiers*, y que ha tenido un éxito más bien moderado, fue montada en virtual. Guiguet, quien pertenece en espíritu más bien a la vieja escuela, pudo soportar el virtual. Yo no hubiera podido. Creo que todavía podría montar a mano,

sin mesa de montaje, como lo hice con mi primer cortometraje allá por 1955-1956. Cuando se monta, resulta inútil hablar mucho. Se siente cuándo hay que cortar.

¿Todavía le gustaría filmar deporte?

El fútbol me fastidia un poco. Me gustaría filmar tenis. Me hubiera gustado filmar los Juegos Olímpicos. En otro tiempo se hacían regularmente películas sobre los Juegos Olímpicos. También me gusta particularmente el atletismo. Si filmara atletismo, me apasionaría, pero seguro que fastidiaría a mucha gente.

¿Qué es lo que le interesa del atletismo?

Habría que mostrar una sola persona, una mujer que se dispusiera a correr. La televisión filma esto muy mecánicamente.

En el tenis se puede ver, en travellings *laterales, desde el fondo de la pista, cómo se desplaza un jugador.*

Sí, pero los planos se cortan siempre. Convendría concentrarse un juego en uno, un juego en otro, o con un *set* para uno, y un *set* para el otro. Cuando se pasara de uno a otro se experimentaría alguna cosa. Pero la gente no se interesa más que por lo que dice que ve. Yo mismo, cuando miro el tenis, termino por interesarme por el resultado, por fabricar toda la película en mi cabeza. En otro tiempo, tras haber visto un Borg-McEnroe, uno quedaba totalmente exhausto, aportaba en ello tanto como lo hacen ustedes cuando ven *American Beauty* o *El sexto sentido*. Me gustaría hacer una película de cuatro o cinco horas a partir de Roland Garros. Se vería a un jugador en el momento en que llega a París para participar en las eliminatorias previas. Esos jugadores tienen pocos recursos económicos y deben hospedarse en un hotel modesto. Disputan en primer lugar los partidos de descarte antes de ser admitidos en las eliminatorias del cuadro grande. Yo filmaría siempre al ganador, para estar seguro de llegar hasta el final. Allí se vería lo que es el tenis.

¿Dónde se situaría usted en relación con el conjunto del cine?

Totalmente fuera.

Resulta difícil seguirle según la lógica clásica de los estrenos en las salas cinematográficas.

Algunas de mis películas no se han estrenado nunca. No puedo decir que me sienta orgulloso de ello, pero al menos habré conocido lo que significa. *Allemagne Neuf Zéro* no fue prácticamente estrenada, *One + One* no lo fue nunca. Mis películas no pueden en rigor ser presentadas en la Cinemateca francesa, teniendo en cuenta la conversión que ha sufrido. Desde este punto de vista no soy como Straub. Cuando se lamenta, le digo que ha tenido suerte, que hay otros más desdichados que él. Y entonces nos reímos.

¿Qué clase de espectador es usted? ¿Ve muchas películas en el cine?

Sigo un poco la actualidad. Los tráilers publicitarios dispensan de ver las películas. A veces voy a verlas, pero es por debilidad. Voy a ver *Matrix* (Matrix, 1998), películas de espionaje, etcétera. Me gusta más una mala película norteamericana que una mala película búlgara. Es una verdad que rige en todos los países del mundo: los alemanes prefieren ver una mala película norteamericana que una mala película alemana. En el cine norteamericano hay por lo menos una adecuación mínima entre el *savoir-faire* y el objetivo que se persigue.

No se siente uno estafado con la mercancía.

Así es.

Hay una invención práctica: se aprenden más cosas delante de una película norteamericana que delante de una película francesa, incluso en cuanto a la imagen del mundo.

Tal vez, pero algunas son espantosas, *Tres Reyes* (Three kings, 1999), por ejemplo. Veo que ciertos periódicos la consideran una película izquierdista. (*A Charles Tesson*) Ha escrito usted un buen artículo sobre *La vida es bella* (La vita è bella, 1997), de Benigni. No comprendo por qué esa película ha sido tan apreciada, salvo si se piensa que permite olvidar todo haciendo creer que se recuerda. Es un buen ejemplo práctico de crítica: tras leer su artículo, se pueden decir ciertas cosas, pero es preciso en primer lugar que algo haya sido mostrado.

Para continuar haciendo mención de las nuevas técnicas, ¿tiene usted un lector de DVD?

Sí, pero no he conseguido todavía ir más allá del panel del comienzo. No alcanzo a ver la película. Hay que utilizar un mando de-

masiado complicado. No me corre prisa, ya aprenderé. O pagaré a una asistenta que sea capaz de manejar los DVD, Internet y toda la informática. A partir de cierta edad, uno pertenece definitivamente a cierta época y no a otra. Todo el discurso en torno al DVD me enerva un poco. Se dice que se puede hacer todo, que es maravilloso, que la imagen es de buena calidad. Si la imagen es de mala calidad al comienzo, no irá a mejorar gracias al DVD.

Las mercancías no están hechas para durar, sino para ser reemplazadas. Cuando empecé a trabajar con el vídeo, había una enorme cantidad de pequeños estudios de vídeo, hoy ya no hay tantos. Nos hemos burlado mucho del comunismo y se ha dicho que Norteamérica era menos uniforme. Hoy en día, todo el mundo lleva pantalones tejanos y zapatillas deportivas. Yo desearía más bien comprarme unos zapatos de charol y una chaqueta bien tallada para no hacer igual que los demás. No se cuentan bien las cosas. Hay que encontrar otra palabra para las «nuevas técnicas». Las cámaras de vídeo no son tan distintas de las de otro tiempo. Lo que me gusta de esas cámaras es la pequeña pantalla lateral giratoria. Hace falta talento y agilidad para hacer buen uso de ella. En cuanto al sonido, es como siempre el pariente pobre de la técnica tanto como del pensamiento. Los críticos hablan muy poco del sonido, como no sea entre paréntesis, como se hace con los actores: «Sophie Marceau, extraordinaria», extraordinaria en qué, no se dice en absoluto. El sonido no es más que la ilustración de la imagen, que a su vez es una ilustración de otra cosa. Como los videojuegos representan una enorme cantidad de dinero para Sony, es evidente que la producción cinematográfica será cada vez menos poderosa y cada vez menos buena. No se puede tener todo, en todo lugar, durante todo el tiempo. La mitad de la población mundial no cuenta con un teléfono y no parece estar cerca de tenerlo. ¿Es que será necesariamente mejor cuando lo tenga?

¿E Internet?
Utilizo todavía una máquina de escribir.

¿Y la pantalla que hay detrás de usted?
Sirve para el kinescopaje.

¿Filmaría usted en la calle con una cámara digital?
A condición de que hubiera que hacer una película. Es igual que

con los viajes: si voy a Rusia, es para filmar. No filmo al azar. No tengo ningunas ganas de navegar por Internet para charlar con alguien que vive en las Bahamas. No se interesaría en lo que le dijera, y recíprocamente. De todas maneras, los medios son de tal modo débiles que no valen la pena. No se diría gran cosa: «¿Todo va bien? ¿Hace buen tiempo?».

Se supone siempre que hay un interés común, como una colección de sellos, o algo parecido.

No tengo ningún deseo de comunicarme con un Bernard Eisenschitz de allá abajo que se interesa por Samuel Fuller. Hay muchos *webs* Godard de los cuales a buen seguro no soy responsable. Se encuentran en ellos informaciones sobre mí, la mayoría erróneas. No se me ocurriría nunca la idea de conectar con un *web* de Renoir o Eisenstein. Todo esto sigue el mismo sentido: se rehúye hablar del fondo. Se habla solamente de la forma, de una forma que por otra parte no es más que forma. No veo por qué motivo se ha armado tanto alboroto.

Sin embargo, usted ha hecho una película sobre las telecomunicaciones, Puissance de la parole.

Sí, pero había por en medio un tema de Edgar Poe. La publicidad para el teléfono Iridium decía que se puede estar juntos en el desierto. Eso no podía funcionar... nadie va al desierto, y aquellos que van lo hacen precisamente para estar solos. En el cine, la consecuencia es una disminución de la capacidad intelectual y de la vida real de la película. El cine es un asunto de terreno, no hay necesidad de tanta técnica. No hay muchos directores que, cuando se trata de encontrar un buen restaurante, prueben los platos o se esfuercen en conocer los gustos del equipo. Lo cual lo encuentro normal. Se habla mucho, y la gente debe sentirse muy sola y muy desgraciada.

Si se habla tanto del digital, es también porque se había producido, a causa del progreso técnico, una especie de retorno a Bazin.

Me gusta todavía ser pillado en falta, en el sentido de ser sorprendido con las manos en la masa. Por ejemplo, digo que no utilizaré nunca un mechero, y he aquí que me ven ustedes haciéndolo a escondidas. Después, ya puedo explicar por qué he dicho una cosa y luego hago otra. El cine es una toma de vista. Las palabras, la etimología son importantes. Sostengo la idea de que el mundo no puede real-

mente cambiar, o mejorar, si el cine por su parte no mejora. Es el lugar del mundo donde ello puede cambiar. Una película es como la vida de una célula. Se pueden cambiar las cosas, sin recabar la atención de nadie, sin matar o violar. Lamentablemente, tengo la impresión de que el cine será por el contrario el lugar donde los cambios apenas si se producirán. En otras partes hay avances, cambios, dramas, pero en el cine no hay ni catástrofes ni super-progreso.

No comparte usted el punto de vista según el cual el digital sería la realización del cine según Bazin, en razón de su ligereza, etcétera.

No son más que frases.

En todo caso, el hecho de que el digital esté en boga debe mucho a esa visión de las cosas.

Es una falsa facilidad, más intelectual que otra cosa, que permite hablar de soslayo, como quien habla de la Copa del Mundo para no hablar del desempleo. Diría más bien lo contrario: Bazin se halla muy ligado a la imagen fotográfica. Habrá escrito sobre el digital, pero no ha hablado de ontología, ya que en realidad no hay imagen numérica: una imagen es una imagen, ya sea pictórica o no, etcétera. Siempre habrá un soporte, incluso si no hay ya bandas, incluso si se las reemplaza por tarjetas, por ejemplo. La óptica es algo que no cambia. Mientras se tengan ojos no cambiará. Los objetivos actuales no son muy distintos de los que había en tiempos de Lumière. Para *Allemagne Neuf Zéro*, el primer guión indicaba que Eddie Constantine tenía que ser un reportero de actualidad, al estilo de entonces, con una vieja cámara. Se hicieron unos ensayos con una cámara de 1910, prestada por la Cinemateca alemana. Se le colocó película en color, pero el laboratorio alemán nos la devolvió en blanco y negro. Jean Rostand decía: «Las teorías pasan, la rana permanece». En todo caso por el momento.

Se tiene la impresión de que en el digital ya no hay profundidad de campo.

En efecto. Ya no hay reglaje, perspectiva, todo es borroso y todo es límpido. No hay impresión de luz. Es el estilo de los videojuegos, de la PlayStation, de Internet. Me gusta más leer ciertas novelas de ciencia-ficción que transcurren en el año 3000.

¿Ha visto usted La guerra de las galaxias *(Star Wars, 1977)?*

No, es demasiado estúpida y demasiado fea. Fui a ver *Juana de Arco* (Jeanne d'Arc, 1998) por interés de historiador. No hay en ella talento. Habría que colocar ciertos planos de Juana de Arco al lado de otros planos que se estima que contienen talento. Es cierto que los coches tienen hoy en día menos estilo que antaño. Han sido diseñados por ordenador. Pero siendo así que, a pesar de todo, es necesario que haya creación, los creadores añaden cada uno de ellos un detalle sobre una forma global que es en todas partes la misma. Antaño, esa creación se expresaba en su totalidad: un Renault no era un Citroën, etcétera. ¿Eso está bien? ¿Está mal? No sabría decirlo.

Se bautiza a veces un coche con el nombre de un creador, como el Citroën Picasso.

Es justamente un asunto de nombre. Soy muy sensible ante ello porque me he dado cuenta de que mi nombre me perjudicaba y que me he equivocado aprovechándolo. Ha pasado tiempo hasta que he comprendido que me fastidiaba. Me gustaría, aun cuando sea irrealizable, firmar una película con otro nombre.

¿Ha sido la importancia de su nombre la que ha hecho que las Histoire(s) du cinéma *no hayan sido discutidas?*

Creí ingenuamente que lo serían.

Los Cahiers *lo hicieron con Bernard Eisenschitz.*

Sí, estaba muy bien, yo le mandé una nota.

Usted dijo que por una vez los jardineros se ocupaban de jardinería.

Eso es.

Le gusta jugar con su nombre: Depar-dieu, Godard, JLG, etcétera.

No fui yo quien quiso esto. En cuanto a *JLG*, es algo diferente, es personal. Respecto de *Hélas pour moi* (1992), la película no era en realidad buena. Estuvo bien. En cuanto a la película de Anne-Marie, lo más difícil para mí ha sido mantenerme apartado aun estando disponible. Allí soy actor, no me mezclo en absoluto en la dirección. Lamentablemente no puedo discutir sobre cine con los otros actores porque no me ven como un actor. No podemos hablar de Carette, de Jany

Holt o de Kim Novak. No ven más que a Godard emitiendo una opinión sobre el cine. Ese diálogo, honesto, sin risas burlonas por mi parte, es imposible. No sé si esos diálogos tienen lugar en las otras películas, pero tengo mis dudas.

¿El diálogo sobre sus películas resulta imposible?
Sí, a causa de mi nombre. A causa también de la época, creo.

Los actores actúan quizá con usted y para usted, no entre ellos.
No lo sé.

Por una vez, con Elogio del amor, *recurre usted a un joven actor bastante conocido, Bruno Putzulu.*

Lo contraté tras hacerle un *casting*. Lo había visto en la película de Guiguet, en la que no me había parecido ni bien ni mal, pero honesto. Trataba de pensar lo que decía. Hoy en día hay menos buenos actores en el cine, porque por todas partes hay *shows*, en televisión como en otros lados. La vida política es lo mismo que la vida teatral. Por fuerza, los que interpretan tienen menos flores en su jardín, si oso decirlo. Algunos, conscientes de esa situación, se las apañan con lo que queda, y Putzulu me pareció formar parte de estos últimos. Otros, por el contrario, cargan las tintas para sobreponerse inconscientemente a ese estado de hecho. Podría decirse otro tanto de los técnicos, e incluso del teatro.

¿Va usted al teatro?
A veces. Al envejecer, me doy cuenta que hace falta mucho tiempo para hacer las cosas. Un día entero puede transcurrir para escuchar un disco o leer un libro. Cuando voy a París, dos o tres días todas las semanas, me hace falta la disponibilidad de no hacer nada para ir al cine. Hace mucho tiempo que no me desplazo para ir a ver una película.

¿La frecuente asistencia a las salas de cine sigue siendo importante o necesaria para usted?
Sí, pero aquí, entre Lausana y Ginebra, son pocas las películas que se exhiben.

Dice usted que va a ver películas por debilidad.
Sí, como cuando uno da cuenta de un pastel. Es lo que yo hacía en

otro tiempo. Lamentablemente el cine en sesión continua ha desaparecido. Está prohibido entrar a la mitad de una película, si no es al precio de una bronca descomunal. Me gustaría realmente ver las películas una vez y media, por ejemplo.

Se preocupa usted por los cineastas que aparecieron antes que usted, y muy poco, por no decir nada, de los que aparecerán después. Incluso ha dicho usted refiriéndose a los jóvenes cineastas: «que se las compongan».

¿Qué he querido decir con esto? Encuentro que hablan demasiado: es un poco lo que me molesta. No he tenido nunca miedo de citar nombres, incluso si no había que hacerlo. Hoy en día no se cita el nombre, pero cuando se hace para hablar mal de alguien, uno es tachado de soplón, como se decía antes. Podría hablar de Téchiné o de Bertrand Blier, que son un poco más jóvenes que yo. A continuación hay la generación de Desplechin y de Assayas. Me parece que todos dicen lo que hacen pero no ven lo que hacen. Es un poco lo que no dejo de repetir desde el comienzo de esta conversación. La película no existe, o la película son ellos, pero no en el sentido en el que Flaubert decía: «Madame Bovary soy yo». El cine les sirve para existir, más que ellos hacen existir el cine. A veces, al leer las críticas, puedo alcanzar a saber de lo que se trata. Si Frodon habla bien de una película y Séguret mal, tengo cierta idea de lo que puede ser esa película. Leer una sola crítica no es suficiente. ¿Es la película la que es así? ¿O es Séguret quien en ocasión de esa película dice esto o aquello? Tengo la impresión, al leer las críticas, en los *Cahiers* como en otros sitios, que se hubiera podido decir ciertamente otra cosa, o la misma cosa sobre una película totalmente distinta.

Hay actualmente en el cine una facilidad, una vía fácil que fascinaba a Marguerite Duras. Decía que no había nada que hacer.

Daney afirmaba que no había nada que ver en un rodaje.

Así es. Cuando la película deje de existir, el mundo habrá cambiado. Una cierta manera de testimoniar, de registrar que atañe a la vez al cine y a la literatura, habrá desaparecido. El cine proporciona una metáfora de ese sistema: el positivo nos es dado, a nosotros nos corresponde hacer el negativo, decía Kafka. Convendría buscar el origen de la palabra negativo, la fecha en que aparecieron, entre los árabes, los números negativos. La verdadera historia está ahí. Refirién-

dome de nuevo al cine francés joven, tengo la impresión de que el positivo lo tiene dado, pero que no hace el negativo. Para ser precisos, me parece que cuando Desplechin hizo *La vie des morts* (1990), el positivo le fue dado de una manera muy simple, por su experiencia, por su familia, etc., y que hizo el negativo de la película, en el sentido propio y en el figurado. Después dejó de hacerlo.

¿Por qué?

No sabría decirlo. Habría que discutirlo con él.

¿Desearía usted hacerlo?

Me parece que esos cineastas no conocen bien su inconsciente cinematográfico. Hay un poco de arrogancia y de exageración en sus declaraciones. Me hacen pensar en Anelka. La animación cultural está hoy compuesta de palabras. Incluso la peor de las justicias exige al menos reunir pruebas. Pienso también en Abel Ferrara, que no conozco muy bien, en los hermanos Coen, de los que detesto tanto sus declaraciones como sus películas. Habría que decir por qué a uno le gusta, o no le gusta, llegar a ponerse de acuerdo. Ese sillón no es bonito, pero basta para sentarse. Aquel por el contrario, etcétera. ¿Es que todo ello no procede de un sobreañadido, no de palabra, pero sí del hecho de decir? Todo depende aún de la nobleza que se le aplique a la palabra decir. En esa puja de la animación cultural, las películas tienen poca importancia. El entorno es completamente diferente a aquel que yo he conocido.

¿Prefiere usted la manera como Hawks y Ford hablaban de sus películas, rehusando absolutamente el comentario?

No, sería detestable. Comenzaron a hablar hacia el final, como Fuller cuando vino a Europa. Las películas son la única cosa de la que todo el mundo puede hablar sin que ello moleste.

Es una cualidad.

Así es. Hay en ello algo ingenuo. Como se dice en la Suiza romanda, *c'est choux* (es encantador). El cine es como el fútbol: nadie duda en dar su opinión, en decir que es formidable o vomitivo. El cine es un arte cambiante, que alcanza el final de cierta cosa, que es una señal de cierta cosa. Es por esta razón por lo que el último episodio de *Histoire(s) du cinéma* se titula *Les signes parmis nous*. Hoy en día,

todo el mundo puede decir: «Hago cine». Y la prensa carga las tintas al escribir: «Con las pequeñas cámaras digitales, todo el mundo puede llegar a ser cineasta». Pues bien, sedlo, amigos míos.

Hay el cine del sábado por la tarde, no la pintura del sábado por la tarde. Algo permanece. Me gusta decirle a Anne-Marie que conseguirá hacer una pequeña película, aun cuando no sea vista. Rohmer se prepara para hacer una película de sesenta millones, en digital y con vestidos de época. Se podrán siempre hacer películas. Cuando vi *Te querré siempre*, supe que se podía hacer una película de dos horas con una pareja en un coche. No lo he hecho nunca, pero siempre lo he conservado en mi mente para mi tranquilidad.

Declaraciones recogidas por Emmanuel Burdeau y Charles Tesson en Rolle, el 22 de marzo de 2000.

(*Cahiers du cinéma,* número especial, *Aux frontières du cinéma,* abril de 2000)

La crítica

Presentación

Antoine de Baecque

El interrogante acerca de lo que Serge Daney llamaba la «función crítica» ha constituido desde el principio el punto esencial del trabajo y la identidad de los *Cahiers du cinéma*. Sin embargo, a comienzos de los años cincuenta el oficio de la crítica de cine se hallaba en Francia bastante devaluado. Y alguien como François Truffaut, que se convertiría en uno de sus más eminentes representantes, podía decir que «ningún niño francés ha soñado nunca en convertirse en crítico de cine cuando sea mayor»... En el momento mismo en que Truffaut escribía esto, en 1955, en el semanario *Arts*, la frase había perdido parte de su verdad, ya que se puede afirmar que, gracias a Truffaut, pero también a Rivette, Godard, Rohmer, Chabrol y la generación de la Nouvelle Vague, la crítica se ha convertido, en Francia, en el sueño del adolescente cinéfilo. A partir de esa época, al contrario de lo que afirmaba Truffaut, son (relativamente) numerosos los niños franceses que desean convertirse en críticos de cine «cuando sean mayores». Ello no ha dejado de producirse desde principios de los años sesenta.

Todavía hoy en día no disminuye el número de cartas dirigidas a los *Cahiers du cinéma* en las que se da a conocer ese irreprimible deseo de escribir sobre cine. Hay que tratar de explicar este deseo de escribir como algo que se basa en gran medida en la creencia en la vir-

tud iniciática de la crítica, como un momento de aprendizaje del cine según el modelo forjado por los Jóvenes Turcos de la Nouvelle Vague. Puesto que ser crítico ya supone hacer películas; ser crítico significa construir una representación del mundo donde la voluntad y la práctica del cineasta se encuentran implícitas en ello. La crítica de cine «moderna» nace de ese deseo y de esa voluntad con dicha generación.

Sin embargo, en los inicios de la historia de los *Cahiers* ello era menos cierto: en un Bazin o en un Doniol-Valcroze se trataba más bien de la prolongación de una prestigiosa estirpe de la crítica del arte, iniciada con Diderot en el XVIII, siglo de las Luces. Los críticos de cine se inscribían entonces en una historia: unos intelectuales que vivían, de generación en generación desde finales de los años diez, una verdadera «pasión» en Francia, sin duda el único país en el mundo donde la crítica había adquirido una presencia y un reconocimiento notables. «Ser crítico» vino a ser entonces vivir en un mundo aparte (una «orden», decía Bazin, apelando a una metáfora monacal), situado entre dos espacios, el del comentario y el del aprendizaje. Cada uno define su sistema y su visión del cine: las tendencias, las capillas, los clanes, las revistas. Este universo es el de la cinefilia, y la crítica participa de una profesión de fe: Eric Rohmer defiende en los *Cahiers* «le goût de la beauté», Jean Douchet el «arte de amar», o Fereydoun Hoveyda las «manchas solares».

Los *Cahiers* de los años sesenta, decididamente iconoclastas, llevan a cabo de nuevo un cuestionamiento radical de la crítica. Jacques Rivette, André S. Labarthe, Luc Moullet, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, quienes fueron unos cinéfilos fervientes en el sentido más clásico del término, consideran al mismo tiempo que deben cambiar tanto las herramientas del crítico como el lugar que tiene que ocupar. Ante un mundo en movimiento, frente a unas ideas que evolucionan, el crítico no puede permanecer ya en su sala de cine de barrio, o en su asiento de la Cinemateca, juzgando las películas según su espíritu y su conciencia. En lo sucesivo participa de las nuevas ideas, viaja, se compromete, en suma, cambia el marco de su visión del cine. El asunto Langlois y, después, Mayo del 68 vienen a confirmar esta influencia del mundo sobre la crítica tanto como sobre las películas mismas.

Es lo que Serge Daney, en un largo texto que discurre en cuatro números de los *Cahiers*, denomina en 1974 la «función crítica»: criticar es comprender las películas, pero sobre todo la manera en la que el mundo que éstas expresan encaja en el mundo que las rodea. «Ser

crítico», por lo tanto, es ser lúcido, y poner por escrito esta lucidez con la ayuda de las películas vistas una y otra vez. ¿Qué hacer, entonces, con esa vieja pasión adolescente, por la cual han pasado todos, o casi todos, los críticos de los *Cahiers*, la cinefilia? ¿Cultivarla ahora como si no hubiera ocurrido nada desde que, de niño, uno se ha dejado atrapar por ella? Nunca esa cinefilia sin historia ha sido la opción de una revista que siempre ha desconfiado tanto del saber como de la erudición. En cambio, recobrarla bajo unas formas experimentales y singulares fue la gran idea de los *Cahiers* a partir de finales de los años setenta, y permanece hoy en día como una hipótesis de trabajo todavía estimulante. De este modo, Jean-Claude Biette y Serge Daney han revisitado la cinefilia a través de la pequeña pantalla: películas clásicas en la televisión, fantasmas de lo permanente, y otras recompensas para el practicante del zapping. Se trataba de «ver de nuevo» e inscribir esa cinefilia en las modificaciones y las metamorfosis que implicaba, en el presente, esa parte de la infancia. Para Louis Skorecki, ese retorno, que durante un tiempo parecía más bien un *impasse*, permitía acceder a una curiosa síntesis, sin duda la forma crítica más original e interesante de los últimos veinte años: el cine de antes confrontado, mezclado, ligado a los avatares más triviales de las imágenes posteriores, la televisión y sus series. Ser cinéfilo, hoy en día, no consiste (solamente) en leer la columna diaria de Skorecki en *Libération*: es todavía vivir con el cine, pero con un amor transformado por los nuevos tiempos. Revistas, diccionarios y cadenas por cable surgidas hasta la desmesura: nunca un cinéfilo habrá podido ver tantas películas en tan poco tiempo. Y películas tan diferentes: clásicas o inéditas en el marco del cable, experimentaciones en las sesiones de clubs y de los *happenings*, reposiciones y estrenos en las salas convencionales. Saber escoger, poder entender, conseguir escribir sobre ello, es el delicado camino que tienen que recorrer los nuevos dandys cinéfilos.

Tanto más cuanto que la crítica, en lo sucesivo, ya no reina de forma tan soberana: al universo conocido de la fundación, al universo arriesgado de la mutación, les sucede el tiempo de las incertidumbres. ¿Todavía se centra la crítica en las películas?, se preguntaba Daney al contemplar un partido de tenis en la televisión, o al ver al viejo Nick Ray morir capturado por las imágenes de uno de sus hijos cinematográficos (*cinéfils*), Wim Wenders (*Relámpago sobre el agua* [Lightning over water/Nick's movie-Nick's film, 1980]).

La función crítica se tambalea y los principales redactores de los *Cahiers*, reunidos a mediados de los años ochenta, sienten el deseo de analizar la situación en una mesa redonda. El fallecimiento de Serge Daney, en junio de 1992, oscurece más ese horizonte: la crítica acababa de perder su guía, y los *Cahiers* una parte de su espíritu. Cuando hoy en día se plantea la sempiterna pregunta, «¿Qué es ser un crítico?», la respuesta no es en absoluto inmediata. Sin duda se conjuga en plural, y sus respuestas giran tanto alrededor de la cuestión de la transmisión como del juicio de valor en el seno de un grupo de pariguales. Ya que ser crítico consiste en lo sucesivo, de diversas maneras, en transmitir las películas: a los lectores, a las otras películas, a la comunidad de los cinéfilos, a las ideas procedentes de las otras artes, a las metáforas del mundo...

Editorial

Jacques Doniol-Valcroze

A Jean George Auriol

Si el recuerdo de nuestro amigo no estuviera tan vivo en el mundo del cine, no editaríamos estos *Cahiers*. Quizá nos abandonaríamos a una especie de neutralidad malévola que tolera un cine mediocre, una crítica prudente y un público embrutecido.

Sin embargo, los veintinueve cuadernos de la primera *Revue du Cinéma* (1929-1931) prueban que no es inútil contar con un punto de referencia; dejamos que se apagara la bella revista de la franja roja, tras lo cual nos dimos cuenta de que ocupaba un lugar importante y de que su valor comercial era incluso respetable. La segunda serie, de diecinueve cuadernos (1946-1949), también demostró en su momento la necesidad de una plataforma desde la cual se pudiera practicar un lenguaje sin coacción, que se ocupase únicamente del cine, de su arte y de su técnica. El silencio que se produjo después en torno al trabajo de la revista de Jean George Auriol —y que su muerte ha vuelto más denso— ha sido turbado por miles y miles de preguntas llegadas desde todos los países. Estos *Cahiers* pretenden contestarlas. Retomamos el ejemplo paciente e inflexible de nuestro amigo. Como él, queremos que el cine tenga un testimonio fiel de sus esfuerzos más elevados y

más válidos, procedan de donde procedan. Es en estos C*ahiers* donde se depositará tal testimonio, con serenidad y con rigor, y con esa fe que merece el cine. UN cine que sabe proporcionarnos en pocas semanas *El diario de un cura de campaña* (Le Journal d'un curé de campagne, 1950) (Francia), *Christ in Concrete* (1949) (Gran Bretaña), *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950) (Estados Unidos), *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, 1950) (Italia), *En handful ris* (1938) (Suecia), *Francesco Giullare di Dio* (1949) (Italia) es, en suma, EL cine.

(*Cahiers du cinéma*, nº 1, abril de 1951)

¿Cómo se puede ser hitchcock-hawksiano?

André Bazin

El número de los *Cahiers du cinéma* dedicado a Alfred Hitchcock ha tenido cierta repercusión. Nos ha valido, además de una virulenta correspondencia, violentas críticas procedentes de algunos de nuestros compañeros (Georges Sadoul, Denis Marion...) y más recientemente de Lindsay Anderson en *Sight and Sound.* Y es que, reconozcámoslo con franqueza, ese número dejaba el campo libre al pequeño equipo de nuestros colaboradores, el cual no desaprovecha, por otra parte, ninguna ocasión para poner por las nubes a realizadores norteamericanos como Howard Hawks, Preminger, Nicholas Ray o el Fritz Lang de las «series B». Es cierto que sus preferencias chocan con la opinión generalmente admitida, y dado que se preocupan menos de justificarla con argumentos racionales que de escandalizar con admiraciones y afirmaciones abruptas, la irritación de sus censores resulta, bajo forma de ironía o de indignación, tan apasionada como las opiniones incriminadas.

Sin embargo, volver a hablar una vez más de Hitchcock con motivo de esa entrevista grabada no supone una provocación por nuestra parte, y quisiera aprovechar la ocasión para justificar, ante aquellos lectores a los que ha podido sorprender o inquietar tal hecho, la postura de la dirección de los *Cahiers du cinéma* en este asunto.

Sin duda, quienes nos hacen el honor de leernos con suficiente atención han podido darse cuenta de que ninguno de los responsables de esta revista comparte el entusiasmo de Schérer, de Truffaut, de Rivette, de Chabrol o de Lachenay con respecto a los directores en cuestión y tampoco, por otro lado, más allá de esas admiraciones personales, el sistema crítico implícito que les proporciona coherencia y solidaridad. Es por ello por lo que coincidimos con ellos respecto a Renoir, Bresson o Rossellini, por ejemplo, sin que, por otro lado, estemos obligados a admirar *Los caballeros las prefieren rubias* (Gentlemen prefer blondes, 1953). Si hago esta precisión, puede que algo inútilmente, es para que no se llegue a ninguna conclusión sobre nuestro cambio de actitud, ni sobre nuestra inconsciencia, pero, sobre todo, para afirmar que hemos dejado expresar esas opiniones paradójicas y «escandalosas» en los *Cahiers du cinéma* con total conocimiento de causa. Y ello no por un liberalismo displicente que permitiría a cualquier postura crítica acceder a nuestras columnas, sino también porque, a pesar de lo mucho que pueden llegar a irritar a alguno de entre nosotros, y de las divergencias que las oponen a esos Jóvenes Turcos, *consideramos*, efectivamente, que son fruto de una opinión respetable y fecunda.

Es respetable porque aquellos que las conocen pueden dar fe de ello, sin referirme, por supuesto, a su sinceridad, sino a su capacidad. No me gusta demasiado que Lachenay me oponga el número de veces que se han visto las películas incriminadas, por cuanto constituye éste un argumento de autoridad susceptible de volverse en su contra con respecto de las películas que se desaprueban. Si bien es muy cierto que se habla de un modo distinto de una película que se ha visto cinco o diez veces. El hecho de que su erudición no esté basada en los mismos criterios de valor que la de los críticos curtidos, o británicos, no les resta ni un ápice de su eficacia. Hablan de lo que conocen, y siempre se puede sacar algo de provecho escuchando a los especialistas.

Es por ello por lo que, además, su opción es fecunda. No creo demasiado que en materia de crítica existan verdades objetivas o, más exactamente, me inclino más por las opiniones contrarias que me obligan a consolidar las mías, que por la confirmación de mis principios mediante débiles argumentos. Así que, si mantengo mi escepticismo con respecto a la obra de Hitchcock, al menos es por razones superiores, como tampoco puedo ver ya una película de Howard Hawks con los mismos ojos.

Si se nos pregunta ahora cómo se justifica que esas opiniones aparezcan expresadas precisamente en los *Cahiers*, responderé primero que las revistas de cine no son tan numerosas como las literarias y que el derecho a expresarse es ya una razón suficiente como para ofrecerles nuestro apoyo. Pero me atrevería a afirmar que, a despecho de nuestras diferencias, entre todos nosotros existe algo en común, y no me refiero al amor por el cine, que se presupone, sino que bajo cada una de nuestras opiniones late, vigilante, el rechazo de no reducir jamás el cine a lo que expresa.

Es cierto que nuestros turiferarios de un determinado cine norteamericano parecen inclinados hacia la herejía contraria. Lo lamento por ellos, ya que mantienen un malentendido cuya dilucidación beneficiaría su postura, y pido disculpas por tener que erigirme en su abogado por un momento, aunque la culpa sea un poco suya. Pero si tienen en tanta estima la puesta en escena es porque en gran medida perciben en ella la materia misma de la película, una organización de los seres y de las cosas que constituye en sí misma su sentido, y me refiero tanto al moral como al estético. Lo que Sartre escribía acerca de la novela es cierto para todas las artes, tanto para el cine como para la pintura. Toda técnica remite a una metafísica. Hoy en día, la unidad y el mensaje moral del expresionismo alemán se nos aparece antes en su puesta en escena que en sus temas, o, más concretamente, ¿acaso, de su «proyecto» moral, no es lo que se ha diluido perfectamente en el universo visual aquello que ha permanecido en nuestra mente de forma más significativa? Por mi parte, como muchos otros, deploro la esterilización ideológica de Hollywood, su creciente timidez para tratar con libertad los «grandes temas», y es también por ello por lo que *Los caballeros las prefieren rubias* hace que eche de menos *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, shame of a nation, 1932) o *Sólo los ángeles tienen alas* (Only angels have wings, 1939). Pero agradezco a los admiradores de *Río de sangre* (The big sky, 1952) y *Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, 1952) por saber descubrir con los ojos de la pasión la inteligencia a secas que encubre la inteligencia formal de la dirección de Hawks, a pesar de la necedad explícita de los guionistas. Y si éstos se equivocan al no ver o querer ignorar esa necedad, al menos en los *Cahiers* preferimos efectivamente esa opción antes que su contraria.

(*Cahiers du cinéma*, nº 44, febrero de 1955)

Las manchas solares

Fereydoun Hoveyda

El estilo forma parte del hombre mismo.

BUFFON

En una época en la que la comida «predigerida» aún no existía, las grandes familias del antiguo Egipto contrataban a menudo nodrizas cuya única función consistía en masticar los alimentos para después escupirlos en la boca de los niños. Las inútiles paráfrasis de los guiones o de los temas firmados por un gran número de críticos cinematográficos me incitan a incluirlos en una categoría próxima a la de las mascadoras egipcias. Sin embargo, el adulto fabrica suficientes diastasas como para olvidarse de intermediarios. De este modo nos encontramos sumidos de lleno en el meollo de nuestro tema, enfrentados al inevitable problema de la utilidad de la crítica.

Los eunucos del cine

Entre los propios críticos se considera de buen tono considerar con desdén, tarde o temprano, el oficio, declararlo un objeto inefable y, aún peor, negar pura y simplemente su existencia. Así, nuestro amigo Mourlet empieza por plantear como principio la «no-existencia» de la crítica, para, a continuación, dar rienda suelta a su lirismo gráfico (y a veces esotérico), a fin de explicarnos el tema a lo largo de tres buenas

páginas de los *Cahiers*. Este tipo de contradicción, de la que, por otro lado, nuestros brillantes sofistas saben cómo zafarse con una admirable elegancia, merecería que nos detuviéramos a examinarla, si no fuera porque Roland Barthes ha explicado ya sus causas profundas, entre las cuales no podemos evitar evidentemente incluir la modestia.[1]

La crítica existe y su influencia se extiende día a día. Por más que se califique a sus oficiantes de eunucos del cine, de escribientes de baja estofa, y de muchas otras expresiones insultantes, ellos vuelven a la carga. Aún mejor: hacen películas, contradiciendo unas teorías que ellos mismos siguen ilustrando con su pluma. ¿Hay que dejar de escribir acerca de las películas de los demás, cuando uno mismo también las hace?

Sí, responde la profesión. ¿Y por qué razón? ¿La opinión es incompatible con la creación? No entremos a dilucidar las razones de nuestros colegas. Que una categoría de seres humanos forme una cofradía y pretenda erigir en oficio el curioso desempeño al que se dedica me induce con toda naturalidad a preguntarme: «¿Pero quién puede entonces ejercer la crítica?». Los miembros de la profesión insisten a menudo en la dificultad que entraña su trabajo, en las exigencias de conocimientos que éste supone, etcétera. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias. *Todo el mundo* puede y *debe* criticar. En efecto, es al público, destinatario final de las películas, a quien le pertenece el pleno derecho de manifestar una opinión. De hecho no se priva de hacerlo. A la salida del espectáculo, exclama con certeza: «Me ha gustado», o «No me ha gustado». En esas fórmulas lapidarias y efectivas se resume el objeto último de toda crítica.

Los productores se equivocan al analizar el índice de frecuentación de las salas cinematográficas. Esas cifras no nos informan sobre los juicios de valor del público. ¿Cómo se puede saber si a los espectadores les ha gustado *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959) y *Orfeo negro* (Orfeu negro, 1958)? Bastaría con recabar del Instituto de Opinión Pública unos sondeos. Los sociólogos, los psicoanalistas y los estudiosos del cine nos darían cuenta de los motivos que dictan a los consumidores sus juicios perentorios. El autor de la obra, por su parte, explicaría sus razones personales, mientras que Georges Sadoul nos proporcionaría la biofilmografía del cineasta y evaluaría las condiciones materiales de la producción. Por último, Michel

1. Barthes, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1955.

Mourlet nos informaría sobre el «gozo estético» y el «grado de fascinación» que procura la visión de la obra. De este modo dispondríamos de un cuadro general que satisfaría incluso a Luc Moullet, por otro lado tan severo respecto de los escritores de cine.

¿Es necesario obviar la crítica?

Mientras esperamos que se ponga en pie un mecanismo ideal del tipo que acabo de describir, ¿debemos condenar la crítica tal y como existe en este momento? Respecto de las publicaciones diarias y semanales, respondería de buen grado con la afirmativa. Me parece una crítica inútil y nociva, no tanto por su contenido como por su ejercicio llevado a cabo de pasada, por su manifestación en el momento del estreno de las películas. Conscientemente o no, lo que se propone es influir sobre el público a la hora de decidir sobre su elección y poner trabas a su libertad. Las páginas de información dejan que nos formemos libremente una opinión sobre lo que exponen. No ocurre lo mismo con las columnas reservadas a la crítica: ésta se propone inducir al espectador a precipitarse a la sala donde se exhibe la película o, al contrario, impedir que lo haga. No es ninguna presunción preguntarse con qué derecho la crítica de los periódicos o semanarios se erige en juez, y condena así de forma inapelable. Sé, por ejemplo, que numerosos lectores de *Le Figaro* obedecen a los ucases del señor Chauvet. Sin poner en duda la sinceridad de tan eminente crítico, me compadezco de su auditorio, que llega hasta el extremo de privarse de la visión de una excelente película como es *Time without pity* (1956). Que la Oficina Católica del Cine estime necesario adjudicar una clasificación o que otros grupos sociales invoquen razones de orden y de moralidad públicos tiene su razón de ser, puesto que es de su competencia: no actúan como críticos sino como censores.

¡Es una cuestión de matiz!

La situación se agrava en el ámbito de los semanarios, donde falta espacio para dar cuenta de todas las películas. Como los ausentes siempre tienen parte de culpa, el silencio equivale a una condena: ¡cuántos espectadores no se habrán sustraído a la visión de la apasionante *El diablo blanco* (Agi Murad il diavolo bianco, 1958), una película que, sin querer resultar pretencioso, cabe decir que posee verdaderas cualidades!

Otro inconveniente: los críticos no llegan a ver todas las películas. Una simple ojeada a nuestro Consejo de los Diez prueba que la mayoría de ellos se inclinan a visionar las producciones «de las que hay que hablar». En el mundo del cine reina un verdadero esnobismo de lo «serio». ¿Cuántos críticos han visto *Le Château des amants maudits* (1956) o *Demetrius y los gladiadores* (Demetrius and the gladiators, 1954)?

Finalmente, sería fácil compulsar los escritos de la crítica para señalar expresiones de este tipo: «una dirección enérgica», «estilo depurado de florituras y de ornamentos», «atractivo encanto (de tal actor)», «Tal no será nunca un gran director, porque le falta imaginación visual», «una dirección despiadada», «la música, excelente», «un film robusto», «una realización ágil», «una actuación veraz por parte de los actores», «una dirección blanda», «sinceridad desnuda», etcétera. Después de todo, en las relaciones entre crítico y lector, esos adjetivos llegan a asumir un sentido particular. Pero en cualquier caso, el problema no reside ahí. Lo que me parece eminentemente condenable es la postura previa de la crítica cinematográfica en los periódicos y los semanarios. Llegan a impedir que los espectadores vean obras artísticamente válidas por razones que competen a la política, a la moral, o simplemente al humor del momento.

¿Es necesario, pues, obviar la crítica? No necesariamente. Ofrece un indudable interés cuando permite al público comprender sus motivos, cuando desencadena movimientos y tendencias, cuando repara omisiones lamentables o injusticias flagrantes. Pero ¿cómo puede ser capaz de alcanzar tales objetivos?

En mi opinión, desplazándose en el tiempo, ejerciéndose no al principio, sino al final de la exhibición de las películas. No se trata de determinar la elección del espectador sino de entablar un diálogo con él sobre la obra que se acaba de ver. Si una crítica de ese tipo *a posteriori* resultara inútil, ¿por qué entonces nuestros periódicos y semanarios habrían de dedicar tanto espacio a la crítica de la televisión? Dejemos a los agentes publicitarios y a los responsables de prensa la función de alabar sus productos o de desacreditar los de la competencia.

La crítica y su objetivo

Se ve dónde quiero ir a parar: la única crítica actualmente válida es aquella que se ejerce en el marco de la prensa «mensual» (y evi-

dentemente, ante todo en el de los *Cahiers*).[2] De todos modos, si los periódicos y los semanarios desean seguir siendo rabiosamente actuales, deben limitarse, según parece, a la «crítica de información», tal y como la ha definido brillantemente René Guyonnet, cuyas ideas nos transportan, por así decir, del terreno del tiempo al del espacio.[3] La gran pregunta no es, en efecto, ni el «quién», ni el «cuándo», sino el «cómo» de la crítica. ¿Qué criterios han de servir para determinar los juicios? Guyonnet cita algunos: la significación política, la interpretación moral, la mención de una inclinación personal, el método sofístico, la corrección gramatical, el significado humano, la descripción sociológica, la crítica histórica. Y concluye: «La mejor aproximación es, más bien, preguntarse sobre cuál es la razón de ser del filme, buscar su significado-clave, el que realmente interesa y que hará decir a algunos, me gusta, y a otros, no me gusta. Ahora bien, no cabe duda de que, si aplicamos un único patrón, dejaremos de encontrar a menudo ese significado-clave». Pero, pensándolo bien, la finalidad asignada a la crítica por Guyonnet, ¿acaso no la convierte en algo un poco inútil? ¡Cómo! ¡Tantas molestias para saber por qué a uno le gusta *Les Bonnes femmes* (1959) y otro la detesta! Será como seguir dando tumbos, puesto que el hecho de que a ése, a aquel y a su amigo crítico les guste o no *Les Bonnes femmes* no nos dice demasiado sobre el valor estético de la película. Aunque seamos subjetivistas o relativistas a ultranza, hay que admitir de buena gana que ese valor estético existe (hablo en general y no de la película de Chabrol), si no en sí mismo, al menos en relación con la sociedad. Yo prefiero personalmente *Les aventures d'Arsène Lupin* a *En busca del tiempo perdido*, pero por supuesto sé que estéticamente Proust es superior a Leblanc. Puedo ver cuál es el significado-clave de *La hora final* (On the beach, 1959) o de *Moderato Cantabile* (1960): pero ello no me permite avanzar en absoluto, puesto que esa significación no ejerce ninguna influencia sobre el aspecto que ofrecen esas obras.

Una obra de arte no es una sustancia química que podamos someter a diferentes pruebas. Concibo la dificultad de apreciar, sobre todo tras una o dos visiones, el valor estético de una película. Pero no veo cómo se podría otorgar otra finalidad a la crítica. A veces ocurre que

2. N. D. L. R. El propio autor es el único responsable de esta opinión, como de cualquier otra.

3. *Esprit*, junio de 1960.

nos equivocamos: no tenemos que avergonzarnos de ello, puesto que no poseemos remedios infalibles. Si la obra de arte no nos permite delimitarla, sólo nos queda, para proceder a su interrogación, colocarnos unos cristales de aumento con un punto de vista único y esperar que ese estrechamiento de la mirada nos permita encontrar la respuesta. No hay nada de misterioso en ello. Mi propósito se deriva de una verdad primera que podríamos formular de la forma siguiente: sólo un prejuicio violento, pero controlado, conduce a una conciencia clara del mundo, así como del arte. (¡Evidentemente no se trata de un prejuicio político!)

Por mi parte, a mí me gustan las opiniones extremas. Siendo así que sólo cada uno puede defender su propia verdad, resulta vano querer mantenerse en ella, tal y como nos sugerían nuestros maestros en procura de la justa medida. La crítica «Ni-Ni» (según la expresión de Barthes) conduce directamente a la esclerosis. Se me opondrá que una película es un mosaico de elementos diversos de cuya combinación resulta la obra, de la que, por consiguiente, sólo un análisis minucioso de todos esos ingredientes puede dar cuenta. André S. Labarthe ha señalado juiciosamente los límites de ese método, de infalible reputación, y cuya aplicación en el cine parece como mínimo curiosa.[4] Una película no es la yuxtaposición de elementos moleculares que no se modifican los unos a los otros. No es una máquina bien ajustada, sino una forma organizada de relaciones dialécticas y no lógicas.[5] ¿De qué sirve hacer un balance entre las escenas buenas y las malas, o entre la forma y el fondo? A lo sumo, el análisis descompone la obra, pero no da cuenta de ella. ¿Es necesario recordar a sus adeptos que un conjunto es siempre diferente a la suma de sus partes?

4. Prefacio a *Ingmar Bergman*, por Jacques Siclier: «Al situar en el infinito la conclusión de su proyecto, ese instante en el que por fin ve la obra en su totalidad, el análisis manifiesta lo absurdo de su empresa: alcanzar en una vida de hombre (en el mejor de los casos teórica) lo que sólo se podría pretender abarcar en una vida indefinidamente prolongada». Siclier sólo da por bueno un análisis, aquel que es a la vez «la demostración de un método de análisis», y que practica en su estudio sobre Bergman.

5. Hablo de películas que podemos considerar como obras de arte. Se entiende que la mayoría de los productos que consumimos, a falta de algo mejor, pertenecen, al contrario (cuando son soportables), a la categoría de «máquinas bien ajustadas».

La anteojera de la crítica

Del mismo modo que toda afirmación revela la concepción del mundo que tiene el autor, igualmente toda crítica, incluso la más insignificante, presupone una teoría del cine. Como las opiniones de los otros no son de mi incumbencia, me contentaré con revelar mi propia «metafísica». La anteojera que he escogido es la del punto de vista *técnico*, la puesta en escena. Pero cuando aquí decimos que la especificidad de la obra cinematográfica reside en su técnica y no en su contenido, en su *puesta en escena* y no en el guión y los diálogos, provocamos un torrente de protestas. Contrariamente a una opinión muy extendida, no existe un equipo más ecléctico que el de los *Cahiers*. Pero, a pesar de todo lo que me diferencia de Jean Douchet, estoy obligado a observar que René Cortade se dirige, a través suyo, a todos aquellos que reducen el cine a la puesta en escena. Cortade ha dibujado un atractivo retrato que, por desgracia, no se parece a nadie que conozcamos.[6] Es fácil atribuirnos unas opiniones que no hemos defendido nunca.

Cuando afirmo que en la pantalla todo se expresa a través de la puesta en escena, no pongo en duda de ningún modo la existencia y la importancia del tema. Simplemente quiero recordar que, justamente, lo propio de un gran autor es saber metamorfosear, gracias a su técnica, la intriga más simple.[7] Es evidente que si intentamos resumir sobre el papel la acción de *Time Without Pity*, ello nos conduciría a un

6. «Pero ahí donde la escuela en cuestión se convierte en algo francamente cómico es cuando, tras haber eliminado todas las obras que tenían un contenido humano... se esfuerza al momento en verter, una vez más, un contenido en aquellas que no lo tienen», *Arts*, 8 de junio de 1960.

7. Cortade escribe : «Sabemos que, para ellos, el guión no existe, o debe existir lo menos posible. La película con la que sueñan sería aquella cuya puesta en escena, organizada en una serie de planos aislados y perfectos, contendría en sí misma su significación, independientemente del relato. Y como resulta imposible privarse de todo soporte, se elegiría el soporte más pobre: una gran necedad bíblica, como *Salomón y la reina de Saba* (Salomon and Sheba, 1959), una aventura exótica infantil, como *El tigre de Esnapur* (Der Tiger von Eschnapur, 1958), una obrita norteamericana o una vulgar policíaca, como las comedias de Minnelli o el *Chicago, año 30* (Party Girl, 1958), de Nicholas Ray. La técnica será en ella tan notoria que se utilizará, por así decir, sin ningún resultado.» (*Arts*, 8 de junio de 1960)

melodrama muy flojo. Pero ¿acaso vamos al cine para traducir imágenes en palabras? No podemos criticar el guión, una obra literaria que debe ser leída, a través de la película, una obra cinematográfica que exige ser vista. La historia no constituye de ninguna manera el sustrato de una película. Tal y como lo constataba Alexandre Astruc, resulta singular, tras medio siglo de existencia, ver que las grandes obras que empiezan a destacar no constituyen forzosamente los momentos más importantes de la historia del cine. Hasta ahora, en los realizadores ha influido a menudo un cierto esnobismo del tema. Incluso un Lang se imponía empeños inútiles, tales como *Metropolis* (Metropolis, 1926). Chabrol lo ha mostrado a las claras: no existen grandes ni pequeños temas.[8]

A menudo se nos reprocha que defendamos películas «menores» y pongamos por las nubes obritas que no «significan» nada. Es cierto que solemos señalar la importancia de películas policíacas e incluso de «segunda o tercera categoría».[9] Pero ¿qué tienen de malo las películas policíacas o de aventuras? ¡Una extraña postura que sólo ve profundidad en el triángulo de bulevar y en el drama burgués! Para apaciguar la ira de Marcabru y de Cortade, citemos a Jean Cocteau: «Esos libros *(los policíacos)* tienen en su contra el hecho de que, una vez empezados, ya no se les puede soltar. El lector de las "minorías pensantes", si puedo utilizar tal expresión, conserva el extraño esnobismo del aburrimiento que le produce lo serio y con el cual justifica en público lo que le gusta a escondidas». Pero hay otra cosa: el poder del cine es tal que, bajo la batuta de un gran director, el más insignificante «policíaco» se transforma en obra de arte. Si Domarchi, por ejemplo, cita a Hegel y a Kant a propósito de Minelli, no es por pedantería, ni por espíritu de paradoja, ¡sino por la simple razón de que el cine es al menos tan importante como el teatro, la literatura o la pintura! La puesta en escena puede insuflar un contenido real a un tema en apariencia elemental. Así ocurre con *Río Bravo* (Rio Bravo, 1958), de Hawks. Y son justamente, en general, los realizadores mediocres los que echan mano de los grandes temas para intentar ocultar sus carencias. Desgraciadamente para ellos, no hacen más que poner en evidencia la ausencia de una puesta en escena en su trabajo, como Kramer en *La hora final* o Cayatte en *Les amants de Vérone* (1948).

8. *Cahiers du cinéma*, número 100.
9. *Arts*, 8 de junio de 1960.

Algunas claves

A veces se nos propone, como otro elemento de apreciación, el «medio». Pero, querido Marcabru, ¿acaso Kurosawa y Mizoguchi no se inspiran ambos en la civilización japonesa? ¿Qué hace que el segundo supere de lejos al primero sino su puesta en escena genial? El medio produce el director: es por ello precisamente por lo que no soy de esa opinión. Marcabru va aún más lejos: «No existe un cine único, universal, sino cines dominados por la geografía y el tiempo».[10] Además de no haber defendido nunca la existencia de un cine monolítico, por nuestra parte no metemos en el mismo saco a Lang, Rossellini, Losey, Preminger, Ermler y Mizoguchi por el mero hecho de que utilizan el mismo lenguaje.

En nuestra opinión, se diferencian más por el estilo propio de su dirección que por sus orígenes raciales o geográficos. Cuando Renoir va a la India no rueda una película india, sino una película de Renoir. Lo mismo ocurre con Lang en Norteamérica, Losey en Inglaterra y Rossellini en Alemania. Desde luego, la *escritura* no modifica el estilo, si con ello queremos aludir a la «gramática». Pero la puesta en escena no es la escritura. *Los contrabandistas de Moonfleet* (Moonfleet, 1955) permanece siendo, ante todo, una película de Lang, sea cual fuere la influencia que pueda ejercer el carácter inglés sobre el guión. En cuanto a Lang, éste evoluciona, cambia, envejece: su *permanencia* no existe más que en el nivel de su puesta en escena.[11]

En otras ocasiones se nos opone una «misión» del cine, que debería aprehender al hombre en su verdad. La objetividad de la cámara, la escuela documentalista, el cine-ojo... ¡Nos han dado realmente la lata, primero con el verismo y el realismo, y luego con el neorrealismo! ¡Como si se tratara de grabar las imágenes del mundo, a semejanza de los aviones de los cartógrafos que fotografían el relieve del terreno!

10. «Cualquiera que sea el tema aludido, cuando está relacionado con un clima éste impone a la visión, a la percepción, las leyes de ese clima.» (Marcabru, *Combat*, 2 de abril de 1960)

11. «Lang se ve entonces completamente condicionado por el clima británico, y no le queda más que la escritura para manifestarse. No veo inconveniente en decir que esta escritura es muy hermosa. Aun así, no es más que un instrumento al servicio de una sensibilidad y de una inteligencia similares a las de Stevenson.» (Ibid.)

¿No se dan cuenta de que la simple presencia de la cámara cambia el decorado? El cine que se contentara con describir las cosas, con ofrecer de éstas un mísero trazado de líneas y de superficies, seguramente se alejaría en buena medida de la realidad.

De hecho, esta tendencia conduce a una especie de «voyeurismo» abyecto. Es, por lo demás, absurda y aberrante. Incluso si suponemos que un Rouch o un Rogosin (puesto que no se deja de citarnos a ambos) pudieran ocultarse con una cámara y un magnetófono en una chabola de los alrededores de Abidján o de Sophiatown, para filmar la vida cotidiana de un matrimonio negro, su película no nos proporcionaría información alguna: faltaría el contexto, es decir, los recuerdos comunes, las percepciones comunes, la situación de la pareja, las preocupaciones íntimas de cada uno de los protagonistas, en definitiva, tal y como cada uno de ellos percibe el mundo, o sabe cómo lo concibe el otro. La puesta en escena no tiene la función de encargarse de representar lo real sino, por sus características de orden técnico, de significarlo.

El hecho de que el cine muestre imágenes animadas hace que algunos otorguen una gran importancia a la fotografía. Es cierto que ésta constituye uno de los elementos esenciales del filme. Pero ¿acaso no vemos figurar en los títulos de crédito de las más variopintas producciones los mismos nombres de prestigiosos directores de fotografía? Son los que ponen su talento al servicio del realizador. Y es a este último al que le corresponde saber utilizarlo.

Otros críticos, constatando que el filme es una obra colectiva, querrían asimismo tener en cuenta en su apreciación las condiciones de la producción y la distribución. Esos elementos, que aparecen tras el guión, la fotografía, el clima, el medio, me hacen pensar en las teorías del economista Stanley Jones, quien explicaba las crisis cíclicas de la coyuntura económica por la concentración, cada diez años aproximadamente, de las manchas solares. La ciencia contemporánea demuestra la relación entre esos fenómenos solares y las perturbaciones de nuestro cielo. Mejor aún: hoy en día sabemos que esas manchas actúan sobre el metabolismo humano. El director, al ser esencialmente un hombre, igual que sus congéneres, se encuentra, pues, expuesto a las variaciones provocadas por las manchas solares. ¿Por qué no deberíamos tenerlas en cuenta, ya que nos ocupamos de la crítica de sus películas?

A favor de una lógica No-A

Heme aquí, a mi vez, embarcado en unas ideas generales. ¿Es quizá culpa mía si sociólogos, filmólogos y críticos nos hablan a menudo del Cine con C mayúscula? El Cine es un arte. El Cine es una industria. El Cine es un espectáculo. Pero, exactamente, ¿qué es el Cine? Un cierto número de películas muy particulares, proyectadas en cierto número de salas no menos determinadas. Por favor, hablemos en todo caso de películas precisas y no nos abandonemos a la lógica aristotélica, para discurrir sobre el cine ruso, el cine inglés, el cine alemán, etcétera. No se trata más que de obras que hemos visto. Aprovechemos las lecciones geniales que el gran Alexandre Korzybsky daba en su «Semántica general» y, en lugar de afirmar: «Lang es el director vivo de mayor envergadura», sepamos decir: «*El tigre de Esnapur* y *La tumba india* (Das indische Grabmal, 1959) son obras que alcanzan la perfección». ¡Viva la lógica No-A!

Así como mis opiniones se aproximan a veces a las de Mourlet y sus amigos, no me incluyo, sin embargo, entre los «macmahonianos». Ese monstruo de abstracción que es su *res cinematographica* me horripila. Mourlet maneja con elegancia las ideas generales. ¿Cómo podría oponerme a él, mientras no me proporcione los ejemplos que me permitan seguirlo en el terreno de lo concreto, el único campo de batalla concebible? Si aplicáramos su teoría de la «fascinación» a las películas que admira, aún tendríamos motivos para preguntarnos sobre el milagroso efecto que lo lleva a preferir *The adventures of Hadji Baba* (1954) a *Noches blancas* (Le notti bianche, 1957) y *Le boia di Lilla* (1952) a *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953). Creo que es porque confunde método y sistema. Empieza por plantear el principio de la preeminencia de la puesta en escena (sobre lo cual estoy totalmente de acuerdo con él) para erigir después en criterio absoluto la técnica de sus cineastas preferidos: Lang, Losey, Preminger y Walsh, en primera línea; Cottafavi y Don Weiss en segunda línea. Al criticar la «metafísica» de los principales colaboradores de los *Cahiers*, se encuentra cargando con su propia metafísica, ni mejor ni peor que otra. ¿No escribe acaso sobre Losey: «Es el único cineasta cósmico. Representa la realización del proyecto cinematográfico en virtud de su restitución del mundo a su brutalidad original»? ¿Cómo no se da cuenta de que cada artista inventa su propia técnica, con la cual se expresa? La belleza de *Time Without Pity* no oscurece la de *Te*

querré siempre. Que se prefiera la una a la otra revela un gusto puramente personal.

Todo está en la puesta en escena

De hecho, los *Cahiers* no esperaron la llegada de los «macmahonianos» para descubrir la importancia esencial de la puesta en escena. Desde hacía tiempo, con Rohmer, Rivette y Godard (por sólo nombrar a éstos), desarrollaban una tendencia crítica que aportaba un elemento más saludable y más puro de apreciación. La política de los autores no fue sino una etapa necesaria en este escarpado camino. Al abordar la crítica, muchos de nosotros empezamos por lo más fácil: el análisis de los temas. La estabilidad de las ideas que descubríamos en las películas de Lang, Rossellini, Renoir, Welles... nos afectaba hasta el punto que llegábamos a descuidar lo esencial. Pero enseguida se impuso la evidencia: todos nuestros autores preferidos hablaban, a fin de cuentas, de las mismas cosas. Las «constantes» de sus universos particulares concernían a todo el mundo: la soledad, la violencia, la absurdidad de la existencia, el pecado, la redención, el amor, etcétera. Cada época posee su temática, telón de fondo ante el cual se agitan los individuos, sean artistas o no. En un momento en el que el método introducido por Marthe Robert trastoca los planteamientos de la crítica literaria, ¿cómo vamos a permanecer, en materia de cine, ligados a vanas paráfrasis?[12] La originalidad de un autor no reside en la elección que hace del tema, sino en la técnica que utiliza, en la *puesta en escena*, a través de la cual todo se expresa en la pantalla. Si examinamos a Ray analizando los elementos de su guión y enumerando sus aparentes temas, lo más seguro es que acabemos por detestar *Chicago, año 30*. Para aquel que lo contemple superficialmente, *El tigre de Esnapur* puede parecer un filme sin interés.

Como decía Sartre: «No se es escritor porque se ha escogido decir ciertas cosas, sino por haber escogido decirlas de una manera determinada». ¿Por qué tendría que ser de otro modo en nuestro arte? Así como «el pensamiento de un pintor no debe ser considerado fuera de sus medios» (Matisse), del mismo modo el pensamiento de un cineasta aparece a través de su puesta en escena. Lo que importa en un filme

12. Robert, Marthe, *Kafka*, N. R. F., 1960.

es la voluntad de ordenación, de armonía, de composición; es la colocación de los actores y de los objetos, los desplazamientos dentro del cuadro, la captura de un movimiento o de una mirada; en definitiva, la operación intelectual que ha puesto de relieve una emoción de partida y una idea general. La puesta en escena no es otra cosa que la técnica que cada autor se inventa para expresar y fundamentar la especificidad de su obra. ¿Cómo podríamos definirla de forma general, siendo así que procede de lo más profundo de cada artista y varía con cada uno de éstos? La tarea del crítico se convierte en algo inmenso: adivinar, tras las imágenes, las «maneras» del autor y, gracias a ese conocimiento, desvelar el sentido de la obra. Si, como escribe Astruc, la puesta en escena es interrogación y diálogo, la crítica lo es todavía más.[13] Interrogarnos sobre la obra, pero sustituyendo el tradicional «¿por qué?» por un «¿cómo?». La obra de arte no se reduce a la idea, puesto que es la producción de un ser, de ese algo que no se deja pensar. Mejor: su idea está en su técnica misma.

Escritura y estilo

Hoy en día no se pone demasiado en duda la importancia primordial de la puesta en escena. Pero como nuestro arte no cuenta con un Littré, las palabras no siempre contienen el mismo significado y el vocabulario permanece impreciso. Muchos críticos confunden la puesta en escena y la escritura. El error procede de la literatura, en la que la palabra «escritura» significa dos cosas bien diferentes. Cuando hablamos de puesta en escena, tenemos muy presente la *precisión* de la escritura, pero una precisión *estructural* y no retórica: no se trata de «escribir bien». Es por ello por lo que expresiones como «puesta en escena correcta», o «estilo depurado de florituras», no significan nada en absoluto.[14]

13. «La table ronde», mayo de 1960.

14. En *Combat* (2-4-60), Marcabru concluye sobre «la absurdidad de una crítica inmóvil y ferozmente sujeta a las estructuras, a la escritura en su aspecto puramente gramatical, cuando llega el momento de examinar un cine exótico», y añade: «Entiendo por cine exótico todo lo que escapa a un estilo cinematográfico tradicional, el estilo hollywoodiense en todo su esplendor, un estilo que, de hecho, se aviene bastante bien con una escritura revolucionaria (véase *Al final de la escapada*)».

Para acabar, me referiré de nuevo a un reciente artículo de Pierre Marcabru, porque nos proporciona él mismo el motivo de su malentendido al escribir: «La puesta en escena, es decir, los movimientos de la cámara, el montaje, el encuadre, sólo adquirirían sentido fuera de todo otro propósito».[15]

Que Marcabru se tranquilice. El equipo de los *Cahiers*, como tampoco lo pretenden Domarchi y Douchet en calidad del título que se les ha concedido de «Doctores de la ley», no tiene la intención de obstinarse en la «factura» y alejarse de «la inteligencia».[16] Si desde hace unos años los *Cahiers* se interesan más por la puesta en escena, es para examinar mejor las películas y escuchar la respuesta de los autores. Lo que buscamos a través de la técnica es el sentido de la obra. No se trata de oponer la búsqueda de significados a un estudio formal. La originalidad de las películas que nos gustan se sustenta en muchos casos en una igualdad de pensamiento y de forma. Y, parafraseando a Marthe Robert, diría que nuestro propósito es hacer aparecer la significación de las películas a través de la técnica con la que alcanzan su carácter específico. Nuestra opinión se acerca a la de Guyonnet cuando escribe: «Si bien es cierto que lo que cuenta es la puesta en escena, que es ella la creadora, no es menos cierto que no es una forma pura, no crea de la nada, sino que, bien al contrario, constituye un vehículo de significación».[17]

Ni que decir tiene que un método crítico de esta naturaleza conduce a la mayor de las severidades. Pero los *Cahiers* no se han mostrado nunca particularmente blandos con un determinado cine. A veces me asombra oír los reproches de los amigos por haber firmado críticas elogiosas sobre películas de colegas que se han pasado al otro

---

La puesta en escena, al contrario que la escritura, no puede ser correcta o incorrecta puesto que es la «manera» que ha escogido el artista para expresarse. Si podemos enumerar muchos elementos susceptibles de ser incluidos en la puesta en escena, ésta, en la medida en que es una creación, siempre resulta difícil de comprender. Justamente, el papel de la crítica es ayudar al público a entender la manera de actuar de un autor.

15. *Combat*, 28 de mayo de 1960.

16. Ibid: «Ya no les concierne la inteligencia, sino la factura, una cierta manera de hacer, y poco importa que el filme sea estúpido, que el tema sea grotesco, desde el momento en que la escritura se ajusta a un determinado canon que se ha fijado de una vez por todas».

17. *Esprit*, junio de 1960.

lado de la cámara. ¿Qué esperan de nosotros? ¿Que ataquemos sus películas, incluso si son buenas? ¿Que las dejemos de lado? Puedo llegar a concebir que ciertos ditirambos sean considerados molestos. Sólo comprometen a sus autores. No todo el equipo de *Cahiers* reduce el cine a la puesta en escena. Y, por mi parte, no pretendo que otros métodos críticos no sean estimables y fructíferos. Lo importante, a fin de cuentas, es que cada crítico se mantenga fiel a su visión de las cosas y, al mismo tiempo, reconozca su carácter necesariamente limitado.

(*Cahiers du cinéma*, nº 110, agosto de 1960)

El arte de amar

Jean Douchet

La crítica es el arte de amar. Es el fruto de una pasión que no se deja devorar por sí misma, sino que aspira al control de una vigilante lucidez. Consiste en una búsqueda incansable de armonía en el interior del dúo pasión/lucidez. Si uno de esos dos términos predomina sobre el otro, la crítica pierde gran parte de su valor. Es necesario, al menos, que posea esos dos motores. Es evidente que entre sus propósitos no está el de entretener al lector con esas chácharas que proliferan en numerosas revistas, cuyos autores no tienen de críticos más que el nombre y, degradando la palabra, envilecen su función y rebajan a los que la practican. Considerar el cine (ya que es de este arte del que estamos hablando) como un tema de conversación, y sólo como tal, me parece incalificable. Considerarlo únicamente como un objeto de interés personal (un medio de sustento, la ocasión de hacerse un nombre y conseguirlo, la posibilidad de vender un guión o de venderse), o utilizarlo para llevar a cabo una lucha ideológica, política, religiosa, que le es totalmente ajena, en definitiva, inflar el ego, o hacerlo con una causa, por más noble que sea, incluso si se trata de la objeción de conciencia, o en detrimento del cine, revela una deshonestidad intelectual profunda. El arte exige de la crítica que le sirva y no que ésta se sirva de él.

Y es que el arte necesita a la crítica de una forma vital. Sin ella no puede existir. Y la necesita de dos maneras. En primer lugar, una obra de arte se muere mientras no se inicie, por su intermedio, un contacto entre dos sensibilidades, la del artista que ha concebido la obra, y la del *amateur* que la aprecia. El hecho mismo de sentir profundamente una obra, para después propagar su entusiasmo, constituye una acción crítica, incluso si no es más que oral. Basta un solo *amateur* para restituir su verdadero valor a las obras ignoradas, tal como a los artistas olvidados. La existencia material de una obra de arte, en efecto, no vale nada en sí misma. ¿Qué significaba hasta 1952 para nosotros, los occidentales, Mizoguchi, el más grande quizá de todos los cineastas? Tal vez nada, o tan sólo un montón de películas tan perdidas en los estudios nipones como lo estuvo Angkor Vat en su jungla. El azar se ha dignado preservarlas, como lo hizo con Pompeya, la Venus de Milo, Vermeer o Vivaldi. El capricho hubiera podido también destruirlas. ¿Qué quedaría de ellas hoy en día? Ni siquiera un recuerdo; ni siquiera su idea. En efecto, lo único que importa es la repercusión que las obras, y en consecuencia el arte, provocan en la conciencia de los hombres. Es en ella y gracias a ella por lo que aquellas perviven.

La mejor prueba de ello es que las obras mejor expuestas a la vista de todos, e incluso las más alabadas, son muy a menudo igual de desconocidas que sus homólogas enterradas bajo tierra o perdidas en el fondo de un desván. También en este caso, si ni una sola sensibilidad ha sido percutida en lo más profundo de sí misma, si no ha extraído la vida ardiente contenida en la forma y no ha ayudado en absoluto a los otros a compartir su emoción, por mucho que sea mostrada al mayor número de público posible, la obra se desvanecerá tan rápidamente como un espejismo. La corta historia del cine abunda en ejemplos de películas vistas por millones de espectadores, y sin embargo, completamente desconocidas. Ha sido preciso descubrir a Murnau y a Keaton, igual que a Lang (segunda época), a Hitchcock, a Walsh, a Hawks, a Losey, etcétera. Inversamente, falsas glorias, como Clair, Feyder, Pudovkin, etc., se hunden progresivamente en la ciénaga de los merecidos olvidos estéticos. Considerada bajo este ángulo, de hecho el único posible, la crítica se convierte en sinónimo de invención en el sentido corriente del término y en el del descubrimiento. La verdadera crítica «inventa» una obra, como lo haríamos con un tesoro: capta, mantiene y prolonga su vitalidad. Descubre, por un incesante cuestionamiento, el valor de los artistas y del arte. Pertenece indisolu-

blemente al terreno de la creación y, al ser ella misma un arte, se convierte en creadora.

Ya que, y con ello abordo la segunda manera que tiene la crítica de ser necesaria al arte, se halla en el principio mismo de la actividad artística. «Todo arte debe criticar alguna cosa», dice Fritz Lang. Y es que el artista ocupa, ante el mundo, la misma posición que el *amateur* ante su obra.[1]

No puede sentir, en efecto, el mundo si no es como una obra, sea el producto de la naturaleza o del hombre. Ni siquiera puede rehuir las diferentes explicaciones de esta obra (el mundo) por sistemas cosmogónicos, filosóficos o religiosos, los cuales traducen, en las etapas sucesivas de la humanidad, momentos de una conciencia y de una sensibilidad colectiva. ¿Cómo podría evitar la sensibilidad del artista, cuya razón de ser es expresar la relación de su yo con el mundo y que recibe hasta en lo más profundo de su ser las impresiones externas, un cuestionamiento tanto del mundo como de su yo y de sus impresiones, puesto que concebir una forma constituye justamente un acto de aceptación o de rechazo? Para el artista, crear una forma es hacer pasar la totalidad sensible, consciente e inconsciente, de un *sujeto* receptivo (él mismo) a un *objeto* (la obra). Por un movimiento dialéctico más sentido que reflexionado (a pesar de que, en los más grandes, los dos vayan a la par), debe considerar tanto el tema, y pasar por el tamiz de las sensaciones que desea transmitir, es decir, criticar, como el objeto, y examinar la calidad de su percepción y de su expresión. Es el método sensible del conocimiento el que se resuelve en y por la forma. Ahora bien, la forma, que no pertenece al artista pero que exprime el arte por el que ha sentido la necesidad de expresarse (no cabe imaginar del mismo modo en la pintura que en la música, y un gran escritor no puede ser, en ningún caso, un gran cineasta, o a la inversa), es el elemento dinámico al que se libra totalmente el artista para dominarlo desde el interior, «formarlo» hasta que sea el signo sensible y evidente de una existencia única, la suya, para después abandonarla al

1. Prefiero el término de *amateur* (el que ama) al de crítico. Porque un crítico titulado, por desgracia, no es necesariamente un *amateur*, mientras que el *amateur*, con su elección, aunque no sepa expresarse, revela una actitud crítica. A menos que su pasión, al convertirse en algo demasiado exclusivo, acabe con toda lucidez. Entonces dejará de ser un verdadero *amateur* para no ser más que un maníaco, es decir, un enfermo.

correr de este arte del cual ha surgido y donde, desde ese momento, como ser vivo y singular, alcanzará su plenitud, solo e independiente. Una vez más, y por encima de todo, el artista necesitará ahí de la crítica. Ya que la tentación es fuerte, y son pocos los artistas que consiguen no ceder en algún momento de su carrera, y a veces para siempre, a arrancar la forma de su arte y apropiarse de ella, sin respetar la vida propia y específica de ese arte. Aquellos que cuestionan a Eisenstein, Welles o Resnais me comprenderán. El artista necesita ser un afluente que, por la calidad original de su fuente, enriquezca y modifique el grueso del río en el cual voluntariamente se ahoga para vivir mejor. Tiene que evitar esa tentación megalómana de captar las aguas del río para fabricar una magnífica pieza de agua en la que se obtiene un espejo que sólo refleja su propia imagen, orgullosa y solitaria. El esplendor aparente de una obra semejante no consigue disimular que, en este caso, se trata de un agua estancada. Para el artista, más aún que para el crítico, ¡qué peligrosa y difícil resulta esa búsqueda incesante de armonía entre su pasión y la lucidez!

En cualquiera de los estadios en que lo examinemos, todo, en la actividad del artista, implica una actitud crítica. Y he omitido voluntariamente los momentos en los que esa actitud será manifiesta. Al someter las influencias estéticas u otras que experimenta, como sus propias obras acabadas, a un perpetuo y severo examen, aceptando o rechazando los elementos que le convienen o no, optando por tal o tal vía y, sobre todo, intentando alcanzar, sometiéndose a ello, la esencia de su arte, entabla un combate cuyo envite es el de la supervivencia de su sensibilidad, asegurada por la vida misma de su arte. Transmite a un rastro, dotado él mismo de una sensibilidad propia, el cuidado de perpetuar para siempre la riqueza de una conciencia íntima.

A la crítica le corresponde descubrir su brillantez, y preocuparse por mantener la vitalidad de esa llama. ¿Cómo? Operando con el mismo procedimiento que ha permitido la eclosión de esa obra. Su sensibilidad no tiene que afrontar el mundo como lo ha de hacer la del artista, de donde resultará la creación de una obra, sino simplemente, sin claudicar en absoluto de sí misma, afrontar esta obra a partir de la cual descubrirá el mundo del artista. Lo ideal, evidentemente, sería remontar —siempre basándose, y del modo más estricto posible, en la forma del objeto, a falta de lo cual nos deslizamos irresistiblemente hacia el delirio interpretativo— al punto sensible, una especie de punto de fijación hacia el cual han convergido todas las impresiones ex-

teriores del artista y que ha impuesto un estilo único a los múltiples surgimientos de formas y de obras nuevas. En realidad, la crítica puede contar, en el mejor de los casos, con que llegará a cercar ese núcleo creador. Un centro vivo, complejo, único, que no es susceptible de ser encerrado en una definición. Pero a la crítica le basta con sugerir una idea lo más exacta posible. Ya que, en efecto, lo que debe intentar primero es descubrir en el objeto no el sujeto aparente, sino el verdadero sujeto creador, quiero decir, al artista en su totalidad, en tanto que ese objeto revela la situación del artista en relación con el mundo; después habrá que remontar del sujeto hacia el objeto para revelar la necesidad de su forma, no sólo en relación con el artista y su penetración del mundo, sino sobre todo en relación con su arte. La crítica no es otra cosa que una tentativa de comunión entre dos sensibilidades, la del autor y la del *amateur*, en y por la obra, en y por el arte específico de esa obra.

Ya que, más allá del artista, la crítica aspira a comprender e incluso a explicar el arte. En su movimiento de ida y vuelta, en el que consiste su aproximación a una obra, tiende sobre todo a alcanzar el genio y la naturaleza de un arte. Es en nombre de éste como se explican sus admiraciones y sus rechazos. Por poco que sienta que el artista quiere imponerle la supervivencia de su sensibilidad a través de unos efectos deformantes, contrarios a la naturaleza de su arte, su propia sensibilidad se ofusca y rechaza la obra. No es que esa obra no pueda ser sometida a la exégesis, bien al contrario. Eisenstein, Welles o Resnais, por no hablar de Antonioni, Bergman, Fellini y otros, han hecho derramar más tinta que Walsh, Lang, Mizoguchi, Preminger o Hawks. Y es normal. Sólo hay que hacer el trayecto de ida, es decir, pasar del objeto al sujeto, puesto que el objeto no ha sido fabricado sino en función del sujeto, que es un amplio espejo que sólo reenvía la imagen trucada del autor y de su «visión» artificial del mundo. Ahora bien, la dificultad reside en el retorno, en la inteligencia de ese acuerdo armonioso y natural entre el artista, su obra y su arte.

Revelar en qué sentido el artista enriquece su arte por su obra y cómo esa obra se ve enriquecida a su vez por el arte me parece que constituye, en definitiva, el escollo de la crítica. Ello puede percibirse, pero ¡cómo explicarlo! Llegada a este estadio, la crítica entra en el terreno de lo incomunicable. Se zambulle en el misterio mismo del arte. Entonces sólo queda una manera de hacerse entender, y aún a través de una postura negativa. Dada la imposibilidad de expresar con

palabras en dónde hay arte en una obra, cuando realmente el arte está presente en esa obra, se ve forzada a demostrar que en tal otra no hay arte, o al contrario, si se equivoca, a descubrir arte allí donde no lo hay. En este sentido, las películas de Eisenstein, Welles y Resnais tienen una importancia capital. Son pan bendito para la crítica, y no es por casualidad por lo que a partir de ellos principalmente, sea a favor, sea en contra, aquélla intente definir lo que es el cine. Del mismo modo, cuando los cinéfilos rechazan a esos cineastas, están más unidos por sus rechazos que por sus admiraciones. Despreciar lo mismo implica gustos comunes, sensibilidades afines y una misma manera, a pesar de las variaciones personales, de aproximarse al arte.

Sólo el artista demuestra lo que es el arte creando. El *amateur* y el crítico no pueden más que captar la idea, experimentar intuitivamente su naturaleza. He aquí una limitación que contradiría lo que avanzaba antes a propósito de la crítica creativa. Sin embargo, no exactamente, puesto que pienso que el artista es primero y ante todo un crítico... que ha alcanzado su objetivo, y que la crítica relacionada íntimamente con el arte sólo se realiza de manera plena en él. Una ojeada histórica sobre la evolución de las artes muestra de hecho que son los propios artistas los que segregan la crítica en tanto que función independiente. Al principio de un arte, o del renacimiento de un arte, crítica y arte se confunden. El verdadero creador es consciente de su arte y se somete a él. Incluso podemos decir que un Giotto, un Homero, como un Griffith, encuentran, por instinto y de entrada, la extensión y todas las posibilidades de su arte. La crítica empieza a despegarse del artista cuando se trata de profundizar ciertas vías simplemente esbozadas por los pioneros, o cuando técnicas nuevas vienen a modificar la concepción del arte y a abrir nuevas perspectivas. El artista siente entonces el deseo de trasladar su diálogo íntimo a la plaza pública. De interior, su crítica pasa a convertirse en exterior.

Los primeros verdaderos críticos, como los primeros verdaderos teóricos, son los propios artistas. Fueron el Quattrocento en la pintura, la Pléiade en la literatura francesa, Monteverdi en la música. Fueron también, en el momento del romanticismo, Hugo, Delacroix y Berlioz, u hoy en día, Joyce, Schoenberg, Le Corbusier. Cada vez que el artista piensa en una concepción diferente de su arte, cada vez que debe forjar en el público una sensibilidad nueva a la cual se dirigirá su obra, vemos cómo deja las esferas olímpicas de la creación y entabla un combate, proclama sus admiraciones y expresa su despla-

cer. En fin, cuando se ha acostumbrado a una nueva manera de sentir, el artista se cobija de nuevo en su caparazón y deja en manos del *amateur* el cuidado de la crítica. Ésta, si se practica con nobleza, recupera su vocación primera, al convertirse ella misma en un arte. La sensibilidad del crítico en sus relaciones con el mundo se compromete por entero, frente a la obra, frente al mundo. Una crítica expresa tanto más, si no más, a su autor como al artista, a la obra y al arte de los cuales rinde cuentas. De ahí proviene el hecho de que la crítica sea a menudo tan incomprendida como el arte.

(*Cahiers du cinéma*, nº 126, diciembre de 1961)

Ver de nuevo *Verdoux*

(*Monsieur Verdoux* [Monsieur Verdoux, 1946], de Charles Chaplin)

Jacques Rivette

¿Existe una mismidad del cine, de la que se derivarían reglas y excepciones? Cuanto más funciona, menos creo en ello; a fin de cuentas, el cine no es otra cosa que lo que los cineastas hacen con él, y la *excepción*, si lleva el nombre de Eisenstein, Buñuel, o Chaplin, pues bien, puede ser quizá una excepción, pero en todo caso la de la conquista, y que no debe preocuparse de su especificidad puesto que la funda, del mismo modo que Bach o Schoenberg se preocupan menos de instituir una escritura universal que de explorar su propio lenguaje, o Miguel Ángel de servir a la pintura (o al cine) que de servirse de ella; el arte prefiere antes ser comprendido que cortejado. Y disponemos de todo el tiempo para admirar el cromo o la pátina con las que un Walsh, un Dwan, un Tourneur, un Minnelli ornan sus cadenas; cuáles son las joyas idiosincrásicas que suspenden en ellas; la elegancia o la desenvoltura con la que las llevan; me resulta cada vez más difícil no pensar, para empezar, en su peso.

¿Qué es Chaplin? Un hombre libre. *Monsieur Verdoux*, quince años después, es en primer lugar eso: la película de un hombre libre (para retomar la fórmula de Rossellini cuando habla de *Un rey en Nueva York* [A King in New York, 1957]). Este tipo de hombre es una excepción; una regla, ya que el Chaplin del *El peregrino* (The pilgrim,

1923) y de *Monsieur Verdoux*, el Buñuel de *Nazarín* (1958) y de *El ángel exterminador* (1962), el Renoir de *La regla del juego* (La règle du jeu, 1939) y de *Elena y los hombres* (Eléna et les hommes, 1956), incluso el Brooks de *El fuego y la palabra* (Elmer Gantry, 1960), el Rossellini de *Vanina Vanini* (Vanina Vanini, 1961), el Mizoguchi de *Gion no shimai* (1936), he aquí unos cineastas que tienen algo en común, dejando aparte su mal carácter, y es que no son solamente «directores»; además de una impronta ágil que puede pasar, y pasa a menudo, por rudeza o pobreza, un perfecto pudor en las intenciones que adopta el esquematismo como máscara, y que disimula bajo la rapidez del trazo la riqueza de las contradicciones profundas, un juego, sin límites, de intercambios entre las significaciones y los motores. *Verdoux* es Charlot, sea, pero también es *Verdoux*.

Mucho antes: ¿cuál es el objetivo del cine? Que el mundo real, tal y como es ofrecido en la pantalla, sea también una idea del mundo. Hay que ver el mundo como una idea, hay que pensarlo en tanto que concreto; dos caminos, ambos con sus respectivos riesgos. Quien parte del mundo, y se instala en él, se arriesga a no alcanzar la idea: tales son los peligros de la actitud de la «pura mirada», que conduce a someterse al presente, a aceptarlo tal cual, a contemplarlo, como se suele decir, pero, siento temor por ello, igual que las vacas cuando ven pasar los trenes, fascinadas por el movimiento o el color, y con pocas posibilidades de comprender un día lo que mueve esos objetos de fascinación, y los lleva hacia la derecha y no hacia la izquierda. Partir de la idea comporta un riesgo inverso: se cae en ello nueve veces sobre diez, y el campo de la Historia (del cine) está cubierto de los cadáveres de esas películas a las que los ejercicios de respiración artificial no han conseguido más que animar el espacio de una salida.

Pero esos cineastas (volviendo sobre el tema), partiendo también, según parece, de la idea, o del esquema (y el comienzo, cinco, diez minutos, es a menudo ingrato, árido, sin brillo), recuperan poco a poco la realidad; y es que este esquema no es un esqueleto, sino una figura dinámica, y que la justeza de su movimiento, de su dialéctica interna, *recrea* poco a poco, bajo nuestra mirada, un mundo concreto: otro y explicado, pero más ambiguo de ser a la vez idea encarnada, después realidad imbuida de sentido. Ocurre también que la idea es ya una idea del mundo, una visión conceptual (espectáculo o metáfora): una imagen-idea —sea el grupo de invitados que no pueden salir de una habitación, o el cazador revoloteando como un conejo, o el cadalso ante

el convento— sea un «personaje», tal por sus contradicciones que la película no sea más que el descubrimiento metódico de éstas. *Verdoux* confía una multiplicidad de significaciones no tanto al juego escénico como a la agilidad del actor para inventarlo, diríamos, ante nosotros: puesta en escena alrededor de la *interpretación* del actor principal, y confundiéndose con esa interpretación. Ya que la acción del actor es creación continua, a la vez centro motor y punto de mira: Chaplin actúa y hace actuar, pero se observa a sí mismo actuando y mira su acto a través de los otros; organiza en el espacio de la pantalla una deflagración del sentido, experimenta una forma de actuar juzgada sobre sus consecuencias, de las cuales pondera ante nosotros, conforme avanza la acción, las fases y los desenlaces: proceso de un hombre de ciencia.

Chaplin, Buñuel, Renoir; «criaturas de este siglo científico», su proceder es el de un físico o de un entomólogo: el hombre es para ellos un objeto de estudio y de experimentación, pero ese hombre es en primer lugar ellos mismos. Dialéctica implícita en Renoir y Buñuel, mientras que el genio de Chaplin es el de manifestar a plena luz, integrando su mito a su propia persona, su «leyenda» a su mito, la Historia a esta leyenda, y por un sistema de reacciones en cadena, obtener un cuerpo nuevo, irradiado por su actividad, tal y como la Historia, atrapada en la trampa del mito, confiesa sus mitologías.

Reconstitución de un objeto, «de manera que se manifiesten en esta reconstitución las funciones de ese objeto»: definición, según Barthes, de la actividad estructuralista, que gobierna la totalidad del arte moderno. Así *Verdoux*, sea Landrú desmontado y reconstruido por Chaplin-Charlot: *simulacro*, rigurosamente no-simbólico y sin-profundidad, pero *formal*: «Ni lo real, ni lo racional, sino lo funcional».

La voluntad de proporcionar una significación, afirmada por la distancia misma que bruscamente toma Chaplin en relación con el papel que interpreta; esta distancia es el acto del hombre, igual que el de Brecht ante su *Madre Coraje*, de Fautrier ante sus *Otages*, de Boulez ante sus *Structures pour deux pianos*: el sentido ha pasado ahí, ha sido inscrito; la obra conserva el movimiento de este tránsito. Es su movimiento: algo a constatar y recuperar.

(*Cahiers du cinéma*, nº 146, agosto de 1963)

La función crítica

Serge Daney

I. Función crítica

¿Cómo «intervenir» sobre las películas? ¿Cómo hemos enfocado nosotros, en los *Cahiers*, la «crítica de las películas», principal herencia del pasado de la revista? Hubo dos tipos de respuesta, dos épocas, dos tendencias, una ocultando la otra y ambas impregnadas de cierto dogmatismo.

1. Poner el signo igual entre el criterio estético y el criterio político. Decir: «Cualquier carencia en el nivel formal debe necesariamente remitirse a una carencia en el nivel político». Y, bajo el pretexto de recordar a aquellos que se olvidaban demasiado de la «no-neutralidad de las formas», descuidarse de observar más de cerca el pesado contenido de éstas, olvidarse de precisar ese contenido en términos políticos, confiar a otros el cometido de ocuparse de ello.

2. Tratar de colocar «la política en el puesto de mando». Es decir, no dejar ya que otros se ocuparan de ese contenido político. Pero de hecho, juzgar ese contenido únicamente sobre el guión y a la luz de la ortodoxia de la teoría marxista-leninista, concebida mucho más como referente último que como una guía de actuación, incluso crítica.

Bien observado, existe una dificultad en pensar el criterio estético

ni como igual (analógico o equivalente) al criterio político, *ni automáticamente derivado* de éste, sino como secundario. Es una dificultad real que debemos superar.

Por ejemplo, interrogándonos (cosa que no hacemos) sobre las películas progresistas (puesto que es de ellas —desde *Z* [Z, 1968] hasta *Estado de sitio* [État de siège, 1972]— de lo que se trata antes que nada): cómo hacerles *una buena* crítica, cómo hacer que progresen aún más y nosotros con ellas, cómo proporcionar armas concretas, simples, a aquellos que hoy en día utilizan esas películas, sea como ejemplos positivos o negativos, en los cineclubes o en los centros juveniles, etcétera.

Es una cuestión que debe servir de eje para nuestro trabajo, interrumpido durante demasiado tiempo por las «críticas de películas». Este texto es una primera orientación relativa al problema. Otros habrán de seguirle.

Intervenir sobre las películas es quizá, en último extremo, establecer la manera de que, para cada película, *alguien nos diga alguna cosa.* Dicho de otro modo, la relación entre dos términos: *el enunciado* (lo que se dice) y *la enunciación* (cuándo y quién lo dice). Menuda perogrullada, se dirá. Todo marxista sabe (ya que forma parte de su abecé) que las ideas dominantes son las de la clase dominante y que una película es un medio como otro para que la burguesía imponga su visión del mundo. Pero este conocimiento se desvanece, se vuelve dogmático, estereotipado y —según nuestra experiencia— inoperante mientras no seamos capaces de captar, en cada película, *de qué modo* lo impone.

Aquí mismo, durante mucho tiempo, hemos tendido a buscar ese «cómo» allí donde nadie lo hacía, excepto la ultraizquierda mística: en el aparato de base, o en la estructura de toda ficción, o en la configuración de una sala de cine y las plazas que se le asignan. No es que nos hayamos equivocado, que todo esto sea falso y que sea necesario abandonar cualquier trabajo en esa dirección. Sino que, a fuerza de designar unos obstáculos que parecían *poner de manifiesto* la propia naturaleza del cine, desde el momento en que había que intervenir concretamente sobre tal o cual película, nosotros mismos nos condenábamos a quedarnos despojados, desarmados.

Urge actualmente proveerse de los medios, incluidos los teóricos, *para delimitar la relación particular, específica, que cada película mantiene entre el enunciado y la enunciación.* Y sobre todo, en los casos límite, allí donde parece que esta relación se desdibuja, allí, pues, donde la mistificación es mayor.

En relación con las películas en las que predomina el enunciado. En un documental o en un programa de televisión existe un discurso, pero éste es tan neutro, tan objetivo, que parece no pertenecer a nadie. En ese caso, nosotros tenemos que recordar de forma elocuente, apoyándonos en pruebas, que no hay, que no puede haber enunciados sin enunciación, una verdad histórica sin un momento para decirla, un discurso sin alguien que lo mantenga (y mantenerlo en el seno de un aparato).

En relación con las películas en las que predomina la enunciación. En una película de autor se pronuncia un discurso, pero por un enunciador que estorba de tal modo (el autor), que el discurso pasa a un segundo plano. En ese caso, cabe recordar de forma elocuente que detrás del autor y de su rica subjetividad hay siempre —a fin de cuentas— una clase que habla. Y una clase que tiene unos intereses objetivos. No existe sin duda enunciación sin enunciado. Observemos de paso que los dos aspectos pueden perfectamente conjugarse, como en la reciente película de Antonioni sobre China. Un exceso de neutralidad (no habla nadie pero se dice algo preciso) o un exceso de subjetividad (alguien habla y no dice nada). Son dos *denegaciones* por las que no hay que dejarse atrapar. Dicho esto, estas denegaciones no son simétricas, y para ser combatidas son necesarias diferentes armas: la falsa neutralidad del comentario de Bortoli en un programa de televisión sobre Stalin no se combate del mismo modo que la falsa «derivación» de la última película de Bertolucci.

Hemos evocado los casos-límite. Entre los dos se sitúa la masa de películas que pertenecen aún al realismo crítico, y entre ellas las películas «progresistas». La expresión misma del realismo crítico indica la necesidad que tienen los cineastas de pensar tanto en los enunciados (el realismo) como en la enunciación (la crítica). Ahora bien, en estas películas (sea *R. A. S* [1972] o *Lucky Luciano* [Lucky Luciano, 1973], y podemos estar seguros de que les seguirán otras), la línea de separación entre lo que pertenece al enunciado y lo que pertenece a la enunciación es siempre movediza, indecisa, borrosa. Una borrosidad que permite que esas películas funcionen.

Tomemos *R. A. S*, por ejemplo. Nos hallamos con el tiempo del enunciado (1956. La guerra de Argelia. Los reservistas) y el tiempo de la enunciación (1973. Francia. La ley Debré. La «crisis del ejército» y el movimiento juvenil). Incluso si es el enunciado lo que parece de lejos lo menos importante, no podemos evitar que cada escena de la película se pueda leer en los dos niveles, susceptible de ser leída se-

gún uno u otro eje, según la elección tomada, las opciones de quien la está leyendo. Seamos claros: no es esta doble lectura lo que resulta molesto. Es muy evidente que una película sobre el ejército francés durante la guerra de los Cien Años sería necesariamente vista bajo la luz del ejército de Massu y de Joybert. No es la doble lectura lo que resulta molesto, *puesto que la doble lectura es inevitable*. Es la posición del cineasta en relación con esta doble lectura lo que resulta problemático; es ella la que permite, *en el ámbito de lo específico*, trazar una línea de demarcación entre cineastas reaccionarios, progresistas y revolucionarios, según quien la deniegue, la interprete sin asumirla, o se haga realmente cargo de ella.

II. Función crítica: el pueblo y sus fantasmas

Partamos de un hecho sin paliativos: el fracaso comercial de una película. Un fracaso no deseado por René Allio, quien pensaba captar el interés —sino de las grandes masas— al menos del público pequeñoburgués que, *en el mismo momento*, recibe con entusiasmo *Gritos y susurros* (Viskingar och rop, 1972). No se puede, pues, decir para explicar este fracaso: película de arte, de gueto, difícil de abordar. Esas excusas, esgrimidas durante mucho tiempo, ya no resultan satisfactorias. El fenómeno importante, nuevo, es, al contrario, que los grandes éxitos comerciales puedan ser películas de autores, difíciles e incluso traumatizantes. Véase Bertolucci, Ferreri, Buñuel, Bergman. No Allio (quien, sin embargo, es harto conocido).

Partamos de otro hecho. Para nosotros (y para todo un segmento de la crítica de la izquierda), *Dura jornada para una reina* (Rude journée pour la reine, 1973) es una película importante, una película que nos «mira», aunque sólo fuera porque por sí misma, con sus imágenes y sus sonidos, *critica* alguna cosa. Hace algún tiempo, *Todo va bien* (Tout va bien, 1972) resultó otro fracaso comercial, otra película importante según nuestro parecer, otro desfase entre nuestro punto de vista (deberíamos decir nuestros *intereses*) como críticos y el de un público decepcionado y que refunfuñó. Un desfase que ya no podíamos atribuir de antemano a un cineasta de vanguardia y al retraso mental de un público puesto que, al querer decirle a ese público que le estábamos engañando, Godard ayer y Allio hoy querían decírselo *al gran público* con la mayor naturalidad posible.

Un punto común en las dos películas: la ideología. ¿Cómo la conciben? Un poco como aquello que permite —a la manera de una formación de compromiso— condensar lo que —*según parece*— no puede inscribirse tal cual en la pantalla: la política y el sexo, la lucha de clases y el deseo. La ideología se convierte en un «lugar común» en el que dos tipos de discursos bastante extendidos desde 1968 («Todo es política», «Todo es libidinal») pueden circular libremente. Puesto que es cierto que si la ideología remite al poder *político* de una clase sobre otra, no lo es menos —y he aquí un rasgo que le pertenece exclusivamente— que *agrada*.

La ideología agrada. *Las* ideologías agradan. Pero alejarse de la ideología no significa alejarse del placer, truncar sus ilusiones por el beneficio (científico) de una mirada dominante o de una conciencia desgraciada (sin placer). No hay sólo placer allí donde se nos ciega. Ahora bien, ¿qué ocurre con Godard, e incluso con Allio? Su rechazo, más o menos confesado, más o menos asumido, de considerar al Otro de la ideología burguesa, les conduce —de hecho— a pensar la ideología *como algo de lo que «se emerge»*, que termina por alejarse, con lágrimas en los ojos, de los caducos atractivos de una ilusión. Todo sucede como si sólo existiera un ámbito investido por la ideología dominante y que no pudiésemos imaginar nada mejor que salirnos de él, cambiarlo radicalmente («ruptura» en dirección a la ciencia) o retroceder a zonas ideológicamente neutras (el deseo) o liberadas (la marginalidad). Es un poco la historia de Jeanne y de su sueño infantil, de un azul del cielo al fin reconquistado. El cielo es una superficie sobre la cual podemos —igual que la página en blanco de la que habla Mao— escribir las cosas más novedosas y hermosas. Grado cero del positivismo: todo es posible.

Dos ausentes: la política (en cuanto que tal) y la *otra* ideología, aquella que las clases explotadas se forjan en su lucha. En *Ruda jornada para la reina*, esta lucha constituye una especie de telón de fondo, de segundo plano. Es lógico que no aparezca en el cuerpo de la película. Si así fuera, correríamos el riesgo de que la liberación conquistada al final fuera leída también como una liberación *de* la política. En cambio, al mantener la política en estado implícito, Allio nos deja todavía libres para imaginar que tras la última imagen es lo que se puede escribir —*también*— sobre el azul del cielo.

«Salirse de la ideología dominante.» La inteligencia de *Dura jornada para una reina* proviene del desdoblamiento de ese positivismo,

que tiene dos portadores. Hay dos héroes positivos: Jeanne y Julien. Por un lado, Jeanne, entre los sueños que le inspira la burguesía y su propio sueño, entre ese sueño reconquistado y —¿quién sabe?— una nueva actitud. Del otro, Julien, entre sus proyectos y sus actos, siendo estos últimos la ejecución obstinada y sin desfase de aquéllos. Este desdoblamiento, ese doble sistema de positivismo, es el punto fuerte de la película de Allio, su astucia más hermosa. Puesto que lo que nos gustaría saber, lo que nos plantea un problema, es precisamente lo contrario.

1. ¿Qué va a *hacer* Jeanne, una vez que se ha apropiado de nuevo de su sueño?

2. ¿Cuál es el *sueño* de Julien, el rebelde, el lúcido, el luchador?

Una cuestión ineludible. ¿Cómo se puede combatir *eficazmente* la ideología dominante si no le oponemos otra ideología? ¿Si no somos capaces de apoyarnos en sus principios, sus victorias, sus lugares de manifestación y de emanación provisionales? ¿Si ya la misma expresión «ideología proletaria» produce miedo, como le da miedo al Partido Comunista Francés? ¿Cómo no encontrarse atrapado en una problemática de la alienación, de la ideología, como de lo que «emergemos»? ¿Cómo combatir, en una película, la ideología dominante? ¿Confrontándola, en el cuerpo de la película, con la realidad concreta que le sirve de base? Sí, pero no únicamente. Si con ello bastara, una película como *Cómo destruir al más famoso agente del mundo* (Le Magnifique, 1973), de Philippe de Broca, sería subversiva. Ahora bien, ¿qué vemos en *Cómo destruir al más famoso agente del mundo*? Dos series, dos registros netamente opuestos (la mísera realidad/la mitología sublimada) puestas en relación por el personaje de Belmondo, musculoso, comunicante. ¿Acaso para decir que en este *sistema de remisiones* la realidad critica cualquier cosa? ¿Es que el sueño endeble (el de la «literatura de estación») se ve degradado a ser yuxtapuesto en sus condiciones concretas de formación en la mente del novelista? Podemos decir: no. Podemos incluso sostener que ocurre lo contrario: existe una *valoración* recíproca de los dos términos de manera que no sabemos cuál de los dos domina al otro, cuál critica y cuál es criticado. Podemos ir más lejos: para algunos, el gusto (incluso rabioso, escandalizado) que se tiene por los aspectos endebles de la ideología burguesa (tal y como se despliega, por ejemplo, en la publicidad o en la prensa del corazón) se ve reforzado por el hecho de que se *sabe* de lo que se trata. Es el placer de no ser engañados. ¡Qué inteligentes

nos sentimos ante la publicidad! Basta con escuchar una frase como «Coca-Cola, la sed de hoy. Querer lo verdadero. Ahora o nunca...» para poder —al deconstruirla— soltar toda la metafísica occidental... ¡Cómo le gustaría a uno compartir esa inteligencia! Uno es el intelectual, el especialista, el crítico, nosotros lo mismo que Allio. «Uno» es de izquierdas. Supongamos que «uno» se pone a estudiar las masas alienadas, y constata que siguen comprando *Nous deux* o que contribuyen a que *Las locas aventuras de Rabbi Jacob* (Les aventures de Rabbi Jacob, 1973) sea un éxito.* Su primera idea será aproximadamente ésta: allí donde yo soy capaz de tragarme esos productos ideológicos tal cual sin sentirme incómodo (puesto que sé que es a través de ellos como me habla la burguesía y puedo descifrar, traducir, por lo tanto neutralizar su discurso), el gran público se verá engañado, burlado, embrutecido. Es necesario, pues, acudir en su ayuda, eliminar el engaño del producto nocivo, permitir la entrada de lo real, lo concreto, en el escenario atestado de la mitología burguesa, aconsejar a las masas que no se «olviden» en el cine, de exigir al contrario reencontrarse en él, a sí mismas y a sus problemas.

Esta noble misión, por lo general, fracasa. Y es que no se le ocurre nunca a la mente del intelectual que las masas, cuando consumen esos productos que la burguesía les elabora minuciosamente, esa subcultura que les agrede *y* que les proporciona placer, *segregan sus propios anticuerpos*. Este punto puede llegar a ser actualmente esencial para nosotros. La resistencia a la ideología dominante no consiste, desde el punto de vista de las masas consumidoras, en colocar el objeto (un anuncio, una imagen, una película) a distancia, reconocer que es falso, rebelarse ante tantas mentiras, desmenuzar el objeto y prepararse para luchar. Este guión no es más que un fantasma intelectual que presta a las masas *su* punto de vista y que nunca entiende verdaderamente en qué consiste *el modo de apropiación de los productos de la ideología dominante por las víctimas de ésta*. Y este modo de apropiación es cualitativamente diferente de lo que representa para un intelectual, para un especialista, por la simple razón de que las masas no *disponen de ningún discurso* que pronunciar sobre estos objetos.

Y del hecho mismo (que constituye el aspecto más claro de la opresión ideológica) de que es el detentor del discurso, el intelectual,

* *Nous deux* es una revista femenina que apareció en 1947, y cuyas páginas estaban dedicadas en un principio a las fotonovelas. (*N. de la t.*)

el especialista, el semiólogo, el experto (incluso siendo rojo) tiene sobre esos productos un punto de vista *específico*. Para añadir (como dice Barthes hablando del estructuralismo) la «inteligencia al objeto», se necesita respetar ese objeto, disponer de él, *condimentarlo* (en el sentido culinario), reproducirlo del mismo modo que lo haría un mecánico desmontando un motor o un prestidigitador un número. La representación, en el sentido igualmente de «figuración icónica», es, pues, un momento importante de su trabajo. Se trata de una representación (una nueva presentación) con vistas a un discurso (con el que se deshará el engaño). *Inversamente, la representación de un objeto del que no se sustenta ningún discurso es, para las masas, un problema sin contenido.*

¿Cuál es el sueño burgués en materia de cultura (y también el sueño revisionista)? Democratizar la cultura, facilitar el «acceso» a ésta, animar a las masas a emitir un discurso sobre los productos culturales, un discurso ilustrado, un discurso de especialista. Ofrecerles la palabra con la condición de que hablen de los objetos que no fabrican y en un lenguaje que no es el suyo. Corolario: que no pronuncien palabra alguna sobre sus propias actividades culturales o creativas. Existe un gusto obrero burgués, tanto más tenaz cuanto que está fuera del alcance de todo discurso crítico.

¿Qué sabemos del modo de apropiación de los productos de esa subcultura por parte de sus destinatarios? ¿Qué tenemos que decir cuando se nos contesta: no es importante, es sólo cine, es una tontería? ¿Resulta eficaz volver a mostrar, demostrar de forma pausada, que incluso cuando se ríe le estamos siguiendo el juego a la burguesía? ¿Qué sabemos de las formas de «resistencia» a la ideología dominante? No mucho. Un cineasta que no se haga esta pregunta (y no estamos hablando de Allio, que se la hace sin cesar; véase *Les Camisards* [1970]) se arriesga a partir únicamente desde *su* punto de vista y a quedarse ahí, unilateralmente, en el punto de vista del detentor de un discurso, de alguien que ha interiorizado la división del trabajo y que necesita para desmontar un objeto, ponerlo «boca abajo», representarlo.

«Representar representaciones.» Un desafío difícil. Es necesario que el espectador no solamente reconozca de qué se está hablando, cosa que no resulta evidente, sino que distinga entre las imágenes «que critican» y las que son criticadas, que acepte que el cine sea un «*metalenguaje*», que un sonido pueda criticar una imagen, una imagen un sonido, etcétera.

Se trata de considerar que el problema de *la identificación* se resuelve rápidamente. No es el reconocimiento lo que busca el espectador. Nadie se identifica con su propia imagen. La pantalla es una jaula donde se encierra el deseo. Un deseo «histérico». Lo que se busca es Otro del cual vamos a poder imitar el discurso. En la mente del intelectual de izquierdas, este Otro puede muy bien ser el proletario, o mejor el proletario en vías de concienciación (de ahí que nos guste *Dura jornada para una reina*, que seamos sensibles a su rectitud, a su verdad que también es la nuestra). Pero sería interesante saber de un modo más aproximado qué ocurre con la *recepción* concreta de las películas. He aquí un trabajo de indagación en el sentido más modesto del término.

Actualmente (lo que no implica un mañana, ni *otro lugar*, véase China), la imagen del cine, a pesar de su promoción (o quizá *gracias a ella*) como objeto de un discurso y de una enseñanza, sigue poseyendo una fuerza tal de *aserción* que no puede sino, en el mejor de los casos, entrar en un sistema de reflexión, autorreferencial y autovalorador. *Una imagen no puede criticar otra imagen.* Esta fuerza asertiva no compete a la metafísica, es sólo lo contrario, la consecuencia del silencio del espectador. Silencio en la sala durante la película, silencio tras la proyección. ¿Quién *habla* de cine hoy en día, además de los críticos? Esta fuerza asertiva confiere a la película una especie de positivismo de hecho, un poder claro de afirmación. Hasta un nuevo orden, *la película, igual que el sueño, no conoce la negación.*

3. Función crítica: cuestión de enunciar. ¿Quién dice qué, pero dónde y cuándo?

> Sin embargo, cualquier clase, no importa la sociedad de clase que sea, coloca el criterio artístico al instante.
>
> MAO

Una idea que hay que destruir

Hay que acabar con una idea admitida: la preocupación por el «positivismo» (positivismo de un mensaje o de un héroe) pertenecería en sentido propio a los propagandistas, hombres de partido, grandes

dinosaurios sectarios y jdanovianos. No sería más que la obstinación pasada de moda y cargante de exigir héroes conscientes, mensajes claros, una línea política precisa. A consecuencia de lo cual, sería (en el sentido religioso) edificante y, como se dice, «pesadamente didáctica». En lugar de ello, en 1974, los cineastas burgueses (Malle, Cavani, etcétera) procederían a una especie de «descodificación», olvidando incluso la voluntad de probar fuera lo que fuese. Fascinados por lo inexplicable, efectivamente no explicarían ya nada, se contentarían —apoyados, valorados por una crítica servil— con «atreverse a mostrar» lo que ayer aún estaba escondido (el sexo y la política y lo que se supone que es su lugar de articulación privilegiado: el fascismo). Su valentía sería alabada y nosotros les estaríamos agradecidos por haber acabado con el maniqueísmo y habernos ofrecido, en un delicioso suspense del sentido, unos informes trágicos, del género que no cesan de mostrarnos en la televisión: la ocupación, el racismo, el fascismo. Su positivismo residiría en última instancia más en esto que en las explicaciones recibidas, sustituirían una falta o una plétora de explicaciones. Demasiado o demasiado poco.

No tenemos intención de reemplazar *su* «ambigüedad» (otra palabra fetiche) por *nuestras* certezas, aunque fueran éstas marxistas-leninistas. Restablecer frente a Malle la verdad y la nobleza de la Resistencia (la cual no niega), o ante Antonioni o Yanne las grandiosas empresas del pueblo chino (que admiten sin problemas —igual que Peyrefitte), es una acción correcta pero defensiva, una acción mínima. Puesto que la ambigüedad no es una falta de conocimiento o un conocimiento poco firme (en tal caso bastaría —armados con un saber superior, o absoluto— con colmar los vacíos), es *otro* tipo de saber. Malle y compañía no son los cineastas de lo inexplicable (a pesar de sus quebrantos internos): son los cineastas de lo *inexplícito*. Lo inexplícito no es lo contrario del positivismo, es su forma (incluso dominante).

Ello puede decirse de otro modo: cada clase posee su propio estilo de lucha ideológica, su manera particular de reflejar su concepción del mundo, sus ideas, positivas. Positivas: es decir eficaces, apropiables, utilizables. La propaganda burguesa no se lleva a cabo del mismo modo que la propaganda revolucionaria, ni la información, ni la crítica, ni el arte.

La idea que hay que destruir es, pues, ésta: el positivismo como caso particular o secuela del pasado. No existe por un lado el «sistema» (arte o comercio, arte *y* comercio), y del otro las películas «mili-

tantes» (política sin arte ni comercio). El positivismo no es la excepción sino la regla. Es *el conjunto* de las películas el que milita.

Una película es siempre positiva para alguien

Una clase expresa sus ideas positivas, su concepción «natural» del mundo. Ello quiere decir que las pone en situación (y, cuando se trata de cine, en escena) de tal manera que sean no solamente legibles, reconocibles, sino apropiables, transformables en otra cosa, en una fuerza material, por ejemplo. Tomemos ideas como: «Los móviles de nuestras acciones son decididamente impenetrables», o «Existe, seguro, un verdugo y una víctima en cada uno de nosotros»; dos estereotipos muy de moda (retro); pueden muy bien revestir una fórmula negativa o indecible, no por ello son menos ideas positivas *desde el punto de vista* de la burguesía y de sus intereses inmediatos.

Y esas ideas son tanto más nocivas cuanto no son nunca mostradas en el cuerpo de la película; es el espectador histerizado el que extrae «libremente» la lección que se le sopla, que recorta según una línea de puntos que no ve. El discurso implícito de la película (sobre el uso salvaje de la connotación, véase el texto de Pascal Bonitzer) desencadena de vuelta en el espectador un delirio interpretativo que le hace olvidar la pobreza y la trivialidad (a veces la tontería: Cavani) de la lección.

¿Plantear la cuestión del positivismo no es (no solamente, no exactamente) plantear la del sentido, la de la significación? Es que la cuestión de la significación constituye, tomada en sí misma, una cuestión insensata, sin envite. En los *Cahiers* hemos discutido la consigna: «Una película no se mira, una película se lee». Sin duda. Pero esa lectura, esa búsqueda aquí de «elementos discretos», allí de «bits» de información, no serviría de gran cosa (sino para alimentar una gran reflexión universitaria y para nutrir a los semiólogos), si no supiéramos lo que sucede en el receptor. El crítico debe saber leer una película, pero también debe saber cómo leen los demás, los no-lectores. Y para saberlo, sólo hay un modo: la encuesta. Ya que no se trata sólo de reintroducir el receptor en el estudio de la comunicación, ni de un receptor abstracto (el público en general), ni incluso de un receptor concreto (tal grupo social, tal individuo); lo que hay que pensar es que el receptor es también otra cosa que un receptor, que está —*exacta-*

mente lo mismo que la película que está viendo— atrapado en la lucha de clases, que es uno de sus actores. Y es a partir de esa lucha y de sus peripecias como se plantea, para todas las películas, el problema del positivismo. ¿Para quién? ¿Contra quién? Es también a partir de esa lucha como podremos empezar a responder.

1974: incluso Pariscope *considera que existen películas políticas**

¿Para quién? ¿Contra quién? No es nuestro dogmatismo o nuestro gusto por las oposiciones contrastadas el que habla. Ya que esta cuestión del positivismo la burguesía jamás se la plantea (bajo pena de tener que afirmar la naturaleza de clase de su poder), pero siempre tiene una *respuesta*. Y hoy en día más que nunca. En 1974, en todo el grueso del sistema de producción y de distribución de las películas, en Francia y sin duda en Italia, la iniciativa pertenece a los cineastas de derechas. A través de todas sus películas reaccionarias, apegadas al pasado, de orientación fascista (o blandas, fascinadas por el fascismo, y por tanto —y eso es lo grave— incapaces de *luchar* contra él), los Malle, Oury, Yanne y compañía se fijan un programa ambicioso (político, ideológico, *formal*): proponer una nueva imagen, un nueva tipología de Francia y de sus habitantes, los Franceses; representar en la pantalla al «Francés medio» y sus dos Otros (los dos objetos de su racismo cada vez menos latente): el no Francés (el extranjero) y el no-medio (el excluido, el marginal). Dicho de otro modo: ideólogos y artistas burgueses trabajan sin interrupción en la constitución de una nueva imagen del *pueblo francés*.

La consecuencia de este corrimiento de tierras (muerte de la ideología gaulliana, muerte de Pompidou, crisis del discurso humanista burgués, obligación de enmendarlo) es: no podemos contentarnos con la crítica realizada contra el cine dominante tal y como la hemos hecho durante años, avergonzándolo por no «reflejar la realidad», por olvidar ciertos temas, por excluir algunos o rechazar otros. Ya no se trata de algo tan simple como un rechazo. No basta con reprochar a los cineastas burgueses que no hablen ni de política, ni de sexo, ni de trabajo, ni incluso de Historia, puesto que precisamente hoy en día son *ellos* los que hablan de todo esto. La burguesía puede muy bien mantener un

* *Pariscope* es una guía semanal del ocio en París. (*N. de la t.*)

discurso (burgués) sobre lo que todavía ocultaba ayer: puede filmar los excesos sexuales si conserva el monopolio de un discurso normativo (educativo) del sexo. Puede colocar sus ficciones en la Historia si ha despojado a esa palabra de todo contenido. He aquí el sentido de la «descodificación» operada por Malle (el sexo: *Un soplo en el corazón* [Le souffle au coeur, 1970]; la Historia: *Lacombe Lucien* [Lacombe Lucien, 1973]; la condición obrera: *Humain, trop humain* [1972]).

Frente a esa descodificación, los cineastas «progresistas» resultan indolentes, juegan con desventaja. Un ejemplo: ¿qué es lo que provoca el éxito comercial, en el mismo momento, de dos películas como *Lacombe Lucien* y *Les Violons du bal* (1973)? Es porque resucitan para el gran público una parte de la Historia reciente de Francia que ha sido durante demasiado tiempo soterrada y falseada. Sin embargo, esas dos películas no se sitúan en el mismo terreno, no luchan la una contra la otra. La denuncia humanista del racismo, en la película de Drach, no tendría impacto si no fuera contra un cine que rechazase el racismo, que se negara a hablar de éste. Entonces existiría un interés, una urgencia por denunciarlo, incluso abstractamente. Pero esa denuncia, frente a la película de Malle, se revela como lo que es en realidad: humanitaria e inoperante. Ya que lo que Drach debe rechazar (las contradicciones de clase), en nombre de su humanismo abstracto, Malle se permite el lujo de inscribirlo (Lucien, un humilde campesino analfabeto, etcétera). Allí donde Drach suprime, Malle exagera. Es evidente que esa inscripción no hace de Malle (no más que del Kazan de *Los visitantes* [The visitors, 1972]) un cineasta progresista: las contradicciones de clase son para él unas contradicciones más entre otras, siempre superables y resolubles desde una visión metafísica de conjunto en la que se convierten en avatares, casos particulares (históricos) de una divergencia ahistórica: el eterno ni-negro-ni-blanco de la «naturaleza humana».

Se debe tener en cuenta lo siguiente: uno de los rasgos específicos de la ideología fascista es reconocer la existencia de contradicciones, de la lucha entre clases (lo más a menudo para deplorarla, para «superarla»). *Hay que saber que hoy en día la lucha se basa en el punto de vista y no solamente en la elección del tema.* Es lo que nos recuerdan los compañeros italianos de *La Commune*: «No basta con oponer las informaciones falsas de la burguesía a las contrainformaciones, sino que hay que hacer pasar, a través de las informaciones que se dan, una concepción diferente del mundo».

En este combate casi abierto, se plantea *un* problema a los cineastas, sea cual sea su partido, a nivel de su *oficio* de cineasta: *¿cómo hay que escenificar los enunciados políticos? ¿Cómo se puede convertirlos en positivos?*

Enunciado/enunciación (bis y continuará)

Esta puesta en escena tiene otro nombre: la enunciación. Consiste ésta en la articulación de dos términos principales: el *portador* de los enunciados (¿quién habla?, ¿quién toma la palabra?) y el *ámbito* en el que son llevados a la práctica (¿dónde y cuándo?, ¿en qué contexto?). Es la *naturaleza* de la relación entre enunciado y enunciación lo que funda el positivismo de la película (¿a quién sirve?). Por eso, criticar no es repetir la película con un discurso cómplice o, como dice Barthes, *cosmético*. No es ni siquiera desplegarla o ponerla boca abajo. Es abrirla a lo largo de esa línea imaginaria que pasa entre el enunciado y la enunciación, y que nos los dé a leer uno al lado de la otra, con su relación problemática, desjuntados. No hay que temer por ello destruir la unidad fáctica (la del «presente» de la proyección cinematográfica) en la que nos son dados.

Ningún enunciado sin enunciación. No es un deseo piadoso, es la realidad de cualquier discurso, de cualquier película de ficción. Es a partir de aquí como se puede salir de la trampa de una crítica «contenido-ista» (esa trampa que acecha a la crítica militante, en la que se enreda a menudo). Porque una crítica de contenidos que sólo atribuyera a los enunciados su valor de verdad (o de mentira), que descuidara la práctica de esa verdad en la organización de una película, se encontraría (se encuentra) singularmente desarmada, ineficaz (y rápidamente conducida a indignarse o a tomar una decisión drástica), cuando de lo que se trata es de intervenir en lo cotidiano de la lucha ideológica. «La creencia en la fuerza intrínseca de la idea verdadera» no basta, ya no es suficiente, no ha sido nunca suficiente para llevar a cabo de modo victorioso una lucha (política o ideológica). Serge Toubiana recordaba justamente, a propósito de *La Villégiature* (1973): «El hecho de que un personaje pronuncie un discurso justo no significa que la película, el discurso de la película y del autor, se hagan a su vez responsables de ese discurso».

Lo propio de un discurso, de un enunciado, es que puede ser pro-

nunciado, citado, retomado, *asumido* por quien sea. Entre estos tres términos, enunciado, portador y ámbito, no existen relaciones evidentes, naturales: siempre hay una *combinatoria*. En un próximo escrito intentaremos *describir* algunas de las figuras de esta combinatoria. La lista es larga y variada: enunciados sin portadores, mal portados, demasiado portados, enunciados perdidos, robados, desviados, etcétera. Pero hay una de las figuras de esta combinatoria con la que nos encontramos cada día: cuando alguien se hace cargo de un enunciado justo (políticamente, se entiende), portado por su peor enemigo y en un terreno donde este enunciado juega con desventaja.

Un ejemplo (entre mil). No hace mucho, la O. R. T. F. presentó un cortometraje sobre las prisiones. Mientras la cámara se deslizaba con fluidez a lo largo de los muros blancos de una prisión modelo, el comentario en *off* retomaba por su cuenta y en su lenguaje un cierto número de reivindicaciones y de problemas planteados *en otra parte* (en otra parte: en todas partes, salvo en la televisión, en los C. A. P., Certificados de Aptitud Profesional, por ejemplo) por los prisioneros. Una crítica «contenido-ista» puede contentarse con esto y ver en ello, con razón, el efecto —¿léase defecto?— de la lucha real de los prisioneros sin la cual la televisión nunca se hubiera visto obligada a hacer esa película. ¿Pero quién no ve que entre una película como ésa y *Attica* (1973) hay una diferencia *de naturaleza*? Una diferencia que podemos resumir brevemente así: no solamente los detenidos de *Attica* son portadores de *enunciados* verdaderos, que proclaman la verdad de esa rebelión, de toda rebelión, que la proclaman contra las mentiras de las autoridades, sino que los detenidos son también aquellos para los cuales sus enunciados son justos (apropiables, movilizadores para *su* futura lucha); son los «portadores adecuados». En fin, los portan a un terreno (la yarda ocupada, filmada, transformada en escenario) que ellos mismos han construido, puesto en escena, creando las condiciones materiales de su enunciación, «realizando» una gran película.

4. Función crítica: ¿en nombre de qué se critica? (*Lacombe Lucien*)

Volvamos a nuestro punto de partida: la moda retro. Su «mérito» fue el de evidenciar la debilidad, la falta de impacto, incluso los errores de una *crítica de principios*. Crítica de principios es aquella que

no hace intervenir más que la reprobación moral. Crítica de principios es aquella que consiste en reprochar a Malle o a Cavani los presupuestos filosóficos de sus películas. Estos presupuestos pertenecen al idealismo más trasnochado. Pero justamente, la lucha contra el idealismo es eterna (Engels). Crítica de principios, al fin y al cabo, es aquella que consiste en oponer esas películas a la «verdad histórica». *Ya que esta verdad no nos es dada.* No se reduce a una fórmula como: «Poco a poco el pueblo francés ha recuperado las ganas de pelear» (Foucault), ni a vacíos estereotipos del tipo: «El pueblo francés ha resistido heroicamente». Esta verdad necesita un cuerpo al que constituir, reconstituir, sin rechazar ese *hecho* de que la imagen de la Resistencia francesa, por ejemplo, está monopolizada por el gaullismo y por el Partido Comunista francés, y que no existe ninguna otra más. Pero en un momento en el que se publica una numerosa literatura sobre esa época, en la que un hombre como Guingoin publica al fin sus memorias, parece que hay que decir: esta imagen *puede* ser constituida, la imagen de un maquis que organiza las masas para la posguerra. Parece que hay que decir: ahí tenemos el tema de una película. Y añadir: los camaradas de *Lotta Continua* lo han hecho por Italia.

¿En nombre de qué se critica? En nombre de alguna cosa que no nos es dada, pero cuyos gérmenes (elementos dispersos, embriones, etcétera) existen escondidos, transformados, irreconocibles a veces debido a un cambio de codificación. ¿Cómo podemos apoyarnos en estos gérmenes si ni siquiera podemos alentarlos allí donde afloran, resucitarlos allí donde han sido enterrados? Es entonces, en el momento de la selección, cuando los principios son de gran ayuda, irremplazables, cuando la experiencia de los camaradas chinos, por ejemplo, se revela como otra cosa que una recitación taciturna.

En los distintos envites de la lucha de clases, el enemigo sólo puede adjudicarse un tanto cuando encuentra enfrente un punto flaco. Este punto flaco es, por ejemplo, la inexistencia de lo que podríamos llamar *un punto de vista de izquierdas*, por poco que esté constituido, en lucha, sobre el análisis del fascismo. El fascismo nos plantea hoy en día dos cuestiones: la de un poder de excepción (la salida de la democracia burguesa) y la de la erotización de ese poder. La tradición economista del marxismo, de la cual somos herederos junto con el revisionismo, se ha quedado sin voz a propósito de esas cuestiones. Y lo que sabemos es que, si se puede construir ese punto de vista de izquierdas, si *debe* serlo, no será en nombre de un dogma

lejano, ni siquiera de reiterados nombres como los de Brecht y Reich, sino a partir de lo que, hoy en día, en la práctica de aquellos que se encuentran con esas cuestiones en su lucha, resulta *pesado* en esa construcción.

Criticar sería entonces una labor más heterogénea, menos descansada de lo que lo que es actualmente (un simple metalenguaje). Ni el recuento de las bellezas (vieja cinefilia) ni el de los errores (dogmatismo reciente). Ya que existen películas bellas y nocivas (en China las llaman «plantas venenosas») y errores ricos en enseñanzas. Criticar sería poseer la capacidad de fijar, a propósito de una película, de una moda, el *terreno* concreto sobre el cual intervienen, el envite con relación al cual toma posición. Ya no se dirá más: Malle es un idealista o Malle es un cineasta académico (cosa que, no obstante, es cierta), sino: el tema real de *Lacombe Lucien* es la memoria de las luchas populares. Desde *su* punto de vista, el de un gran burgués liberal, Malle tiene razón: ese terreno, abandonado por el revisionismo, está siempre yermo. Hay poca gente que pueda hacerlo fructificar (pero existe, en Francia, *Le Peuple français*, y en Italia, Dario Fo).*

Desde *nuestro* punto de vista: apoyarse sobre todo en lo que forma parte de la constitución desde un punto de vista de izquierdas respecto de la memoria popular (leer, investigar, saber reflejar la aportación considerable de los latinoamericanos, Sanjines, Littin, etcétera).

El punto de vista de izquierdas no está constituido, no está dado. *A menudo aún hay que ponerlo de manifiesto*. Retomemos el ejemplo de la película de Malle y planteémonos una pregunta simple: ¿existe, *en el cine* (en esa disposición específica de imágenes y de sonidos), alguna cosa que podríamos hoy en día oponer a *Lacombe Lucien*? No. Pero, en otro ámbito, él mismo heterogéneo (¿historia? ¿literatura?), el trabajo de Michel Foucault sobre Pierre Rivière proporciona un principio, una posibilidad de contraprueba, para el tema malliano del «primitivo, juguete de la historia estúpida».

Se ha dicho ya en qué (en la entrevista con Michel Foucault). Volvamos a ello rápidamente. ¿Qué es lo importante para Malle? ¿Que Lacombe no interiorice nada, no memorice nada, que pueda ser el portador de enunciados de los cuales no mide nunca el sentido y que es totalmente incapaz de asumir? Para Malle, Lacombe es un bárbaro (que sólo debe rendir cuentas a la naturaleza, humana y vegetal). En

* *Le Peuple français* es una revista de historia popular. (*N. de la t.*)

cambio, para el revisionista Emile Braton, Lacombe es el testimonio del «desasosiego de ciertas capas de la sociedad, incapaces aún de consagrarse a un análisis científico del mundo» (*Nouvelle Critique*, nº 72). Es pues un subdesarrollado. Problema: ¿cómo considerar a Lacombe como otra cosa que no sea un bárbaro (al que le falta humanidad) o un subdesarrollado (al que le falta la ciencia)? Cuando Foucault habla de Rivière, lo que quiere decir en primer lugar es que Rivière escribe que si le falta la ciencia, no le falta el discurso, *ni el recuerdo*. Alienado no quiere decir ahistórico.

A decir verdad, Malle plantea (y resuelve para la burguesía) un problema sobre el cual se puede constituir un punto de vista de izquierdas. Este problema: ¿cómo articular una ficción (una historia) desde un punto de vista que no sea el de un *saber absoluto* (sobre la Historia)?

En el sistema Malle (que aquí incluso habíamos calificado de «modernista»), está claro que el único reverso posible de Lacombe no es otro campesino, sino un maestro. Que, por astucia, ese maestro sea indigno (el maestro de la película), o culpabilizado fácilmente (Malle desde 1968), no cambia nada. Salir de ese sistema es plantear otra pregunta (la de Littin, por ejemplo): *¿cómo se puede volver a trazar un proceso de un modo justo desde el punto de vista de los que no lo dominan (hablan, teorizan) por completo*?

A propósito de esta cuestión, cada vez será más necesario que expresemos nuestro parecer. He aquí el sentido de lo «anti-retro».

(*Cahiers du cinéma*, nº 248, enero de 1974; nº 249, febrero-marzo de 1974; nº 250, mayo de 1974; nº 253, octubre-noviembre de 1974)

Contra la nueva cinefilia
(Extractos)*

Louis Skorecki

Creo útil precisar, para una buena comprensión de este texto, que fue escrito entre los meses de octubre de 1977 y febrero de 1978, es decir, que debería haberse publicado (lógicamente, en los términos normales de inserción) a finales de marzo (en el número con fecha de abril del 78). Si no aparece hasta hoy en los Cahiers *—porque, como se suele decir, ha «presentado dificultades»—, no es tanto, a mi entender, porque rompa la línea (implícita) de la revista, sino más bien porque no revela de ningún modo su postura con respecto a los* Cahiers.

¿Por qué? Hoy en día resulta secundario, al menos así lo creo, tratar de situarse explícitamente con relación a los Cahiers *cuando se ocupa (como es mi caso) una postura marginal o periférica. Y si es secundario adjudicar buenas o malas puntuaciones (decir que tal texto teórico permite avanzar, que tal otro hace retroceder, o hacer crítica sobre crítica finalmente para recordar que los* Cahiers *son todavía e incluso la mejor y más apasionante revista de cine), es porque me parece endiabladamente más importante, fundamental,* urgente,

* La versión completa de este texto ha sido publicada bajo el título de *Raoul Walsh et moi —Contre la Nouvelle Cinéphilie*, PUF, 2001.

poner en el mismo saco a todos aquellos que viven actualmente, en menor o mayor medida, de la industria del cine en Francia, junto con los Cahiers *—nosotros— incluidos.* Porque así como debemos incluir a aquellos, también nosotros estamos incluidos.

Y porque nos arriesgamos, si no andamos con cuidado, a no encontrar para nuestros textos ni un lector que sepa leer, y para nuestras películas, un solo espectador capaz de disfrutar y extraer alguna cosa de ellas.

L. S.

Era la última secuencia
era la última sesión
y cayó el telón sobre la pantalla.

(EDDY MITCHELL)
La última película [The last picture show, 1971]

El cine —tanto el bueno como el malo— ha cambiado mucho. Los espectadores y los medios de comunicación —tanto los buenos como los malos— también. De este cambio no encontramos ningún indicio en ninguna parte. Actuamos como si a los autores de ayer les sucedieran los de hoy, a los cinéfilos de la antigua generación los de la nueva. Dejando aparte algunos lamentos por una edad de oro, o por una *belle époque* del cine (lamentos retros, lamentos sospechosos), no ha habido ninguna nota en falso en la continuidad del cine tal y como ha sido puesta en escena por los medios de comunicación, deformada. (Y los *Cahiers* han participado de esta deformación, una participación singular, sobre la que no debemos dejar de interrogarnos.)

La analogía que nos viene inevitablemente a la mente es por supuesto la de una película, una película en la que se habría hecho todo lo posible por disimular el montaje, por volverla transparente, de manera que los cortes, las junturas, los cambios, no aparecieran en ningún lugar: bajo los pavimentos de la historia del cine, un mar tranquilo, con algunas olas a lo sumo como único movimiento.

Esta película es una mentira, esta idea: polvos que se echan en sus propios ojos los periodistas más serios y a los ojos de los demás los más crápulas. Es necesario devolver al cine su discontinuidad, al espectador sus preguntas: estamos enmascarando a la vez nuestras contradicciones y las del cine, y de lo que se trata, hoy en día, no es tanto

de resolverlas como de utilizarlas como argumento *para poder ver en ellas alguna cosa.*

Cinefilia 1

Cuando se habla de cinefilia, creo que es necesario explicar, precisar, dar cuenta de cualquier detalle: meter uno mismo la pata y comprometerse, sin lo cual el otro, el lector, corre el riesgo de no entender nada. En los *Cahiers*, desde que se ha vuelto a hablar de cinefilia, nunca se ha hablado menos de ella: cada uno se dedica a confesarse, a admitir sus pecados («Sí, he sido, quizá aún soy cinéfilo»), pero básicamente no se aclara nada: la cinefilia continúa siendo algo misterioso, ritual, pasado y presente, contradictorio, enigmático. Todo ocurre como si no pudiéramos decir nada de la cinefilia: cuando sobreviene, sumergidos como estamos en ella, sin la menor perspectiva, no se puede proferir nada sobre este fenómeno; cuando tiende a disiparse, a volverse más precisa por el hecho mismo de que se aleja en el tiempo, se deforma, se transforma, se convierte en la *cinefilia de otro* (políticamente condenable o turbia, no lo sabemos muy bien; mejor ir con cuidado, más vale recurrir a las comillas, etcétera). Acaso no es ir demasiado deprisa decir, como Jean Narboni en su crítica de *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund, 1977), (*Cahiers*, nº 282), que «aparece algo del carácter sagrado, clandestino (vagamente pornográfico) de la cinefilia», si primero no se ha intentado medir, recordar su aspecto autobiográfico, vivido, profano.

A comienzos de los años sesenta (y antes para otros, entre los cuales yo no me encuentro), algunas decenas de espectadores vivieron furibunda y *ciegamente* su pasión por el cine: en la Cinemateca de la calle Ulm, más tarde en la de Chaillot, en cineclubes especializados («Nickel Odéon», «Ciné Qua Non»), e incluso en el transcurso de expediciones a Bruselas (siete, ocho películas por día, para un fin de semana norteamericano de serie Z, películas invisibles en París). A pesar de algunas diferencias que nos singularizan, compartimos con ellos dos o tres cosas: un amor loco por el cine norteamericano (contra viento y marea, crítica oficial, buen gusto), la admiración incondicional por algunos realizadores (cada uno tenía su lista, sus preferencias), y sobre todo *un mismo espacio*: las tres o cuatro primeras filas de la sala son las nuestras, aquellas desde donde vemos las películas,

aquellas en las que nos encontramos en un terreno conocido, donde nos reconocemos por lo que somos: *unos cinéfilos avanzados.*

Cuando uno se encuentra tan cerca de la pantalla (y el lugar no variará según la talla de la pantalla, ya que es un lugar ritual y simbólico), hay algo que no vemos, que no podemos (ni queremos) ver: el marco. Sin perspectiva, se entra, se intenta entrar en la película. Uno se pierde, se ahoga, se repantinga en ella, para olvidarse de ese marco esencial, para no ver nada: una vez *en el interior* de la película, ¿cómo podemos *ver* algo, sea de la puesta en escena, sea del tema? Y no obstante... Si efectivamente existe una obcecación en querer fundirse lo más cerca posible de algunos argumentos, con algunas referencias y algunos nombres como únicos límites, cómo explicar que de esas alucinadas sesiones, de esos parpadeos por la luz siempre demasiado vivaz del despertar de los finales de las películas, emergen también una lógica y una lucidez, un discernimiento y un pensamiento. Si hacemos abstracción de la pereza intelectual en cuanto al juicio crítico sobre el contenido (ese período en el que las películas llegan a confundirse con la vida nos ve defender temas ultra-reaccionarios, perdonados alegremente —aún peor: ignorados— en la medida en que se inscriben en obras emocionantes o convincentes), existe un rigor y una coherencia en la elección —de películas, de realizadores— que ya casi no encontramos hoy en día. No sé a qué se debe, pero la idea del cine que se da entonces sigue todavía manteniéndose en pie.

Cinefilia 2

Ha habido errores e injusticias; siempre los hay cuando se especula con el futuro: cuando se apuesta por cineastas que hacemos salir a la luz para convertirlos en campeones, las pujas suben rápidamente. Así, acaso hicimos mal al preferir el rigor matemático y altanero de Keaton —un cómico frío, gélido— a la irreductible mezcla de maldad y ternura de Chaplin; hicimos mal, también, reteniendo sólo el nombre de Mizoguchi entre todo el cine nipón —ciertamente, un inmenso cineasta— cuando Kurosawa, aunque fuera sólo por haber realizado la que es quizá la película más hermosa del mundo —*Dodes'ka-den* (Dodes'ka-den, 1972)—, debería ser seguramente reevaluado; era de estúpidos menospreciar a Buñuel o a Wyler en provecho de falsos autores como Preminger o Minnelli. Los ejemplos son numerosos: no

hay que ver en ello sino un anticonformismo furioso y un deseo de desmarcarse, un deseo que llegó incluso a que uno de los nuestros (que se ha pasado luego a la televisión, donde a menudo programa buenas películas) considerara que Richard Thorpe —lamentable cineasta donde los haya— ¡era «el mejor de todos»! Hoy en día, esas batallas de nombres y esas rivalidades de listas parecen harto fútiles. La Cinémathèque, la de Henri Langlois, era entonces el lugar privilegiado donde se evaluaban, se devaluaban, se reevaluaban los cineastas y sus películas: enormes retrospectivas donde se podía, de una tirada, recorrer por encima toda la obra de un cineasta. Los *autores* no eran entonces —como ocurre hoy en día: vemos cómo las películas siempre son flanqueadas en *Pariscope* y en otros sitios por sus creadores, a menudo fantasmas y fantoches— designados de entrada como tales. Sólo tenían derecho a ese título los que creíamos que poseían a la vez una temática y un estilo suficientemente reconocibles y originales, los que tenían, como alegremente decíamos, su visión del mundo. Esa famosa *política de los autores*, lanzada con gran riesgo y desenfrenadamente al resto del mundo, confundiendo a críticos y espectadores, por algunos paladines de los *Cahiers* de entonces, no era evidente para nadie: aquí y allí cundía la indignación tanto más cuanto que aquella se aplicaba en primer lugar a un cine, el cine norteamericano, que parecía, según la opinión de casi todos, regido por los grandes estudios de Hollywood, los productores poderosos que imponían su punto de vista.

¿Quién tenía razón?

Todo el mundo y nadie, sin duda: es cierto que durante esa época de Hollywood el director tenía pocos derechos y muchas obligaciones, trabajos que cumplir, le gustaran o no, pero también es innegable que el cine que surgió de todo ello fue, sigue siendo, es, extraordinario, único e irremplazable.

¿No sería entonces esta la causa misma que hacía decir a algunos que el cine norteamericano no podía ser un cine de autor que permitiera —la paradoja quizá es sólo aparente—ser el más propicio para la creación, la expresión del talento, es decir, del genio?

De todos modos es bastante chocante, sorprendente incluso desde el punto de vista de la lógica, que un cineasta como Joseph Losey, desde el momento en que pudo al fin rodar los temas que le interesaban sin trabas, con toda la libertad que no tenía antes, perdiera casi por completo *sus facultades*: tanto más riguroso, ejemplar, hecho de

éxitos únicos y singulares es su período norteamericano como sombrío, desmesurado es su período libre, y desproporcionados los medios que pusieron a su disposición en comparación con los envites y los resultados. (Sólo hay que comparar *El muchacho de los cabellos verdes* [The boy with green hair, 1948], por citar una al azar, con *Ceremonia secreta* [Secret ceremony, 1968], por citar otra, no exactamente tomada al azar, para observar de manera *flagrante* que las películas del período difícil no tienen comparación con las del período llamado libre.)

Cinefilia 3

Es raro que un cineasta pueda hacerlo todo: escribir, realizar, producir, controlar su película desde el comienzo hasta el final. Y cuando lo consigue (desde siempre han existido ejemplos que lo demuestran), ¿acaso no se ve forzado a reducir su atención en algún aspecto, obligado como está a controlar varias cosas a la vez? El cineasta hollywoodiense de nuestra (fasta) época no tenía estas preocupaciones: contratado por una maquinaria bien engrasada, su trabajo consistía en obedecer, en realizar lo que se le pedía que hiciera, o en desobedecer. Es decir, que para un artista perverso (o un artesano, poco importa la denominación), la apuesta se convertía en algo más sutil: se trataba de simular que dirigía, de cumplir con el encargo, sin dejar de insistir —hacía falta voluntad, obstinación, *ser pertinaz*— y reservarse, en el interior de los límites impuestos, algunas zonas francas donde poder insinuar otra cosa, algunos elementos de la película considerados como menores: o que pasaran inadvertidos por parte de los comanditarios y sobre los que era posible trabajar, fuera de su alcance, bajo las miradas cegadas de los apresurados jefes, un trabajo de topo, preciso, lógico, anónimo. Siempre rodeado y atado de manos en lo que se refiere a la libertad de expresión, el director podía, si así lo deseaba —y es ese *deseo*, insensato, inútil y vano, un deseo por nada, un deseo por todo, un deseo de decir sin decir, de hacer sin hacer, de estar en otro lugar sin dejar de estar ahí, de expresarse bajo una presión, bajo la opresión, un deseo irrisorio de querer obrar, de querer poner a mal tiempo buena cara, *un deseo de decir*, un deseo a menudo apenas formulado de hacer un poquito más que la parte impuesta de su trabajo, un deseo de exponerse a unos riesgos, de exponerse en al-

guna parte, de arriesgar alguna cosa, es *ese deseo* el que ha desaparecido, el que desaparece del cine— sí, el director podía, si así lo deseaba —y quizá ahora ya no puede—, podía trabajar en lo sublime, en el cincelado de un detalle o en el enfoque de una mirada, en la iluminación de un gesto o en la dicción de un diálogo, en la ordenación delicada de una escena, en el mínimo detalle: *podía hacer sus propias contribuciones.*

(Quizá es esa situación la que mostraban a su manera los macmahonianos. Ese grupo de cinéfilos —su nombre procede del cine donde estaba colgada la foto de su «póquer de ases»: Lang, Losey, Preminger, Walsh— era un ejemplo total de lógica y de rigor, inseparables de un fanatismo cierto, que presidían entonces el amor (loco) por el cine. Su teoría se resume en unas frases: ciertas películas se acercan a una perfección del cine, y es esa perfección la que debemos perseguir sin cesar, una transparencia, una adecuación del estilo a la materia, una elegancia y una inteligencia del gesto, una economía de medios: teoría del momento privilegiado, es decir, del triunfo y la sublimidad del fragmento, un fragmento que poseería tal belleza y tal capacidad de evidencia que él solo constituiría un modelo, el modelo hacia el que debería tender el cine. Son los únicos cinéfilos, a mi entender, que han permanecido fieles a su lógica hasta el final: incluso cuando defendían apasionadamente tal o cual fragmento norteamericano, había que reconocer lo bien fundado y lo legítimo del sistema que había hecho que fueran posibles, de ahí el elogio de la sociedad norteamericana, la defensa de un sistema político reaccionario donde los haya, la adecuación más radical de la forma defendida en el fondo que implica y que transmite. Los avatares de esta teoría —ese texto, por ejemplo, de Jean Curtelin, defendiendo el personaje fascista de Aldo Ray en The naked and the dead *[1958], ese «sargento Croft, pequeño hermano», del cual el mismo Walsh se había distanciado— son el revés de un mismo y único decorado, un mismo y único sistema crítico, el único verdaderamente coherente en ese momento que explica y justifica un cierto tipo de pasión cinefílica, el único también en no haber sido, desde entonces, ni reemplazado ni cuestionado. Coherencia: más que la que convierte en inseparables las obras de la ética de la que son partícipes, es la coherencia de elección lo que, hoy en día, sigue aún mereciendo mi interés: Mourlet en los* Cahiers, *y otros en* Présence du cinéma, *añadían a aquel póquer de ases a Ludwig, Heisler, Lupino, King, Dwan, Fuller, DeMille, Ul-*

mer, Guitry, Pagnol, Mankiewicz, McCarey, Tourneur, y otros, todos ellos grandes cineastas, algunos reconocidos pero muchos aún desconocidos o ignorados. He aquí una mina de talentos y de descubrimientos, apenas explorada, abandonada en provecho de un cine más brillante, menos impenetrable, hecho de reediciones de películas superficiales que no son más que ilustraciones planas de tal o tal género, películas que funcionan con el más pequeño de los denominadores comunes —el efecto—, películas hechas de descartes. El cine del Mac-Mahon es un cine minimal, el de la defensa y la ilustración obsesionadas por el detalle sublime y transparente que contendrían el vestigio de los últimos valores de Occidente, y cuya unión formaría un fresco: pendón desgarrado, bandera de gestos engalanados, sueño de una totalidad recobrada y soberana. Utopía pasada de moda y raída, quizá menos abyecta de lo que parece: cuando el desgaste se mide según la trama de sus últimas aberraciones —Uwasa no Onna *[1954] [Mizoguchi],* Un crimen por hora *[Gideon's day, 1958] [Ford],* La noche del demonio *[Night of the demon, 1957] [Tourneur],* Tú y yo *[An affair to remember, 1957] [McCarey],* Los inconquistables *[Unconquered, 1947] [DeMille].)*

Cinefilia 4

1959, 1960: algunos críticos de cine, los de los *Cahiers* de la época, se pasan a la realización, ocupan las primeras páginas de los periódicos, pero, en cambio, no reciben la aprobación de los espectadores: la «Nouvelle Vague» —particularmente Godard— se granjea la ira feroz de un buen número de críticos y de cinéfilos, y de una parte importante del público. Nuestra pasión furiosa por el cine empieza con este telón de fondo. Para el cinéfilo de entonces, Godard era un herético: un ejemplo que no había que seguir (parecía quemar lo que en su día adoró, y que nosotros mismos empezamos a descubrir con adoración: el cine norteamericano, sobre todo el de la serie B), pero era un ejemplo de todos modos: la prueba de que la frecuentación de las salas oscuras puede desembocar en una actividad creativa, en primer lugar caracterizada por una crítica *activa* de las películas, en segundo lugar pasando a la acción: la propia realización. Sólo los más jóvenes de entre nosotros conseguirían desprenderse de la desconfianza que les inspiraban las primeras películas de Godard. *Banda aparte* (Bande à part, 1964),

con un aire un poco clásico, permitió a los rezagados tomar el tren en marcha (otra etapa importante de esta reconversión sería *Los carabineros* [Les Carabiniers, 1962]). Para los mayores, a menudo fue demasiado tarde: tanto a la derecha como a la izquierda (aunque en esa época esos términos no tenían gran cosa de política), fue la condena inapelable: tanto el equipo de *Présence du cinéma* como el de *Positif* cubrieron de injurias a Godard (el más constante, en este aspecto, el que quedó fijado en esa época de las reacciones epidérmicas más violentas, fue por supuesto Benayoun, el rezagado). Los grupos se formaron, en torno a cineclubes o revistas, mini-grupos más bien, cada uno con sus particularidades; existía, sin embargo, una idea (apenas una teoría: un *a priori* implícito) que, aunque no formulada, era, sin embargo, común a todas las capillas de amantes del cine: *la transparencia*. La película debe ser un reflejo: lo más aproximado del concepto fluido que nos hacemos de la realidad. No debe recargarse de trucajes y efectos. Debe reflejar lo real. Primera consecuencia: el montaje debe ser invisible, la ilusión de realidad, la ilusión de que toda la película no es sino una única escena, un solo movimiento, debe ser total.

Comprendemos que a algunos los cortes de Godard les provocaran tremendos sobresaltos.

Si no hablo de los textos de André Bazin, particularmente sobre el montaje, es porque en aquella época no los conocía: es inútil, pues, causar una (sobre) impresión, jugar con el efecto de un saber retroactivo: eso no haría más que sembrar confusión. En cambio, resulta indispensable recordar la importancia y la influencia enormes de Jean Douchet. Ni Astruc, ni Rivette, ni Rohmer, a pesar de la pertinencia y la precisión de sus ideas, no han conocido tal eco de sus ideas entre los cinéfilos. Y es que la aproximación de Douchet —un replanteamiento del tema riguroso sobre lo que constituía el universo de tal o tal gran cineasta—, la aproximación temática como se la llamaba, era la más propicia, porque explicaba casi palabra por palabra por qué un director era digno de llevar el nombre de autor.

Y así (aunque parezca mentira) se hizo: hoy en día todavía, para los escépticos, los textos de Douchet sobre Hitchcock o Lang poseen el valor de una ilustración ejemplar y de una prueba.

¿Cómo hablar (correctamente) de esos grupos de espectadores apasionados de los cuales formábamos parte?

¿Podemos decir (Jean Narboni, en el artículo citado) de la cinefilia que es «en esencia fundamentalmente homosexual»? ¿No es, una

vez más, apresurarse demasiado? ¿No significa rechazar lo real, adelantársele con un análisis (al parecer justo)?

La realidad, por más estúpida que sea, sobrepasa cualquier ficción: la cinefilia es en primer lugar un fenómeno masculino, que sólo concernía (y concierne bajo sus nuevas formas envilecidas) a los hombres. Debo decir que cuando una mujer cineasta, irritada por las costumbres y las manías de la cinefilia, me ha subrayado que se trataba de una pasión exclusivamente masculina, la evidencia del hecho ha provocado en mí que no dudara de ello ni por un momento, seguro de *haberlo sabido siempre*, pero casi seguro también de no haberlo formulado nunca, de *no haberlo dicho nunca*. (Por qué las mujeres no participan en ella me interesa menos, actualmente, que explicar cómo la viven los hombres.) Más que todos los ritos y todas las aberraciones de la cinefilia de ayer, la que estaba hecha de pasividad y de frenesí, de inconsecuencia y de lucidez, de desidia y de rigor, es *lo no dicho* lo que constituía, lo que constituye, a mi parecer, la esencia irreductible, el vínculo significante. De ciertas cosas no se habla, no se hablaba: la sublimidad puede muy bien adornarse con palabras, en la medida en que no se cuestione su naturaleza sagrada. Del mismo modo, y como consecuencia, la pasión cinefílica reviste ese carácter de evidencia que no se cuestiona jamás, si no es en sus aspectos puramente triviales, esenciales pero secundarios. (Así, el hombre de las fichas —se le llama de ese modo a aquel que anota concienzudamente, metódicamente, hasta el más mínimo detalle, la ficha técnica de las películas— nunca es interrogado sobre el por qué de esa ocupación, entonces poco evidente, sino sobre su propio conocimiento: responde a las preguntas, colma lagunas. Eso es todo.)

Existen, pues, dos evidencias: la de lo que somos (el cinéfilo no pone en duda jamás su condición) y la de lo que amamos (tampoco cuestiona demasiado sus objetos de predilección). (Podríamos decir, de paso, que la unidad se produce más bien en el odio —como objetos malos— que en el amor: los buenos objetos, los objetos adorados —«sublimes, geniales»— se envidian, se discuten, y se cuestiona fácilmente el fervor del otro.)

Lo que amamos (también lo que odiamos) no puede sembrar ni una duda sobre lo que somos: unos seres dispuestos a responder a todas las preguntas (erudiciones y entusiasmo fomentando la palabra y la derivación «que el día vuelva a empezar y que el día acabe sin que nunca...») salvo a una: ¿pero quién es usted, en definitiva?

Cinefilia 5

Era la época de los descubrimientos, de las clasificaciones, de las listas, de las puntuaciones: una historia salvaje del cine, que se edificaba anárquicamente o metódicamente, día a día. En los *Cahiers*, el Consejo de los Diez atribuía sus estrellas. La fórmula es, desde entonces, utilizada en todas partes, y sin embargo se ha visto desprovista de sentido: un punto negro (no hace falta que se molesten), una estrella (vayan a verla si no tienen más remedio), dos (vayan a verla), tres (no se la pierdan), cuatro (obra maestra); uno se aventuraba: dar con una obra de arte en el transcurso de los meses era sin duda arriesgado pero posible. Por ejemplo, en mayo de 1960: *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard), *La evasión* (Le Trou, 1959) (Jacques Becker), *Los contrabandistas de Moonfleet* (Fritz Lang), *Chicago, año 30* (Nicholas Ray), *Pather Panchali* (1955) (Satyajit Ray), *A pleno sol* (Plein Soleil, 1959) (René Clément), *De repente, el último verano* (Suddenly last summer, 1960) (Joseph L. Mankiewicz), más un Blake Edwards, un Claude Sautet, un Henri Decoin, un Michael Curtiz con Presley. El orden de las películas es el de su clasificación al final, obtenido por la media de las puntuaciones otorgadas por los Diez, formados por seis miembros de los *Cahiers*, más cuatro externos. Este ejemplo no ha sido del todo elegido al azar, pero no tiene nada de único o excepcional.

Cada uno proporcionaba, pues, su lista, sus clasificaciones (las mejores películas del año, las mejores películas del mundo, las obras maestras de tal o cual realizador, los mejores directores), sus puntuaciones. Era necesaria una aplicación estudiosa (a menudo desprovista de humor, salvo raras excepciones —Godard y Moullet concretamente)—, pero también un fervor y una religiosidad sin fisuras: el ambiente era el de una institución religiosa marginal (*underground*: subterránea), una institución fragmentada en diversos grupos —que justamente llamábamos *capillas*— y cuyos alumnos manifestaban unas ganas locas de trabajar.

El programa de televisión de Tchernia, *Monsieur Cinéma* (recuperado hace poco con —ya— un empalagoso perfume retro), nos trae irresistiblemente al recuerdo su ancestro oficioso, las veladas del martes en el «Studio-Parnasse»: los mismos dos o tres campeones (cinéfilos también, lo que hoy en día no es ni necesario ni suficiente para ganar) respondían a las preguntas más difíciles y enrevesadas (actores

secundarios, equipo técnico...), con gran rapidez, repartiéndose los premios: entradas para próximas sesiones. Pero eso no era todo. Además de un marcador sofisticado (que daba, comparando las puntuaciones otorgadas por J.-L. Cheray, presentador y programador de esas justas, las medias de las valoraciones de los espectadores), además de los debates que suscitaba la atribución de esas puntuaciones (unos debates muy escolares: «¿Qué valor tiene la música? ¿Y la interpretación de los actores? ¿Y la fotografía? ¿Y la dirección?»), estaba también *el cuaderno*. En él se anotaban las reacciones (apreciaciones, injurias, bromas de colegial, reflexiones...), pero también se daban a conocer las peticiones personales: «¿Por qué no podemos ver *The Fearmakers* (1958) (Tourneur)? ¿Y *Bigger than life* (1956) (Ray)?». En muchas ocasiones conocíamos las respuestas con antelación («Las copias se han perdido. Los derechos han expirado»), pero podíamos formular una petición, escribir...: no cuesta nada que una loca esperanza nos transporte por un momento a lo que es, a lo que podría ser, una especie de milagro.

¿Pero por qué *ese* amor loco? Para entenderlo, es necesario explicar *las* circunstancias. Hay que recordar que, además del hecho —innegable hoy en día— de que esas películas que nos gustaban locamente eran —casi siempre— *extraordinarias* (nos apartan de lo corriente, tanto por su ficción como por su genio, lejos de la mediocridad de la «calidad francesa» que reinaba entonces), había que *merecerlas*: ir a buscarlas a los cines de barrio que las (re) ponían en copias antiguas dobladas al francés (lo cual implicaba una expedición a los mal afamados bajos fondos de St-Denis, hasta los altos fondos de la Cinemateca —incluso en el extranjero— y todo sin guía, a la buena de Dios), formarse una idea siempre nueva de un cine desconocido y maravilloso, sin cultivar, abandonado por la crítica oficial a la única perspicacia testaruda de aquellos que sólo querían como terrenos de aventuras los del pueblo humilde, unos terrenos en los que, para reconocerse en ellos, era preciso tener formada *una idea*.

Formarse una idea: el período era tan rico en descubrimientos (las películas de los años sesenta, pero también todo lo que las precede, ampliamente inexplorado, mal leído y mal visto por los historiadores del cine) que no se agotaban de ningún modo. ¿Quién conoce *Águilas* (Flight, 1929), *Dirigible* (Dirigible, 1931) (las primeras películas de Capra en los comienzos del cine sonoro y de la aviación) o, del mismo Capra, *Pasa el circo* (Rain or Shine, 1930) (que anuncia y contie-

ne ya —valiendo con creces— todas las películas de los hermanos Marx reunidas)? Y, para no ceñirse únicamente al cine norteamericano, ¿quién puede recordar *La Nuit du carrefour* (1932), quizá la más bella película de Renoir (y la única que rinde justicia al genio de Simenon, la única que restituye alguna cosa del ambiente y del clima —no en el sentido psicológico sino en el meteorológico— de sus novelas)? Toda una (nueva) generación que sólo hasta hace poco conoce a Ozu, ignora aún completamente la existencia de Arco iris (Raduga, 1943) (Donskoï), *Okraïna* (1933) (Barnett), *Germania, anno zero* (1947) (Rossellini), *El tigre de Esnapur* (Lang), *Le Diable boîteux* (1948) (Guitry), *Le Voleur de femmes* (1936) (Gance), *La emperatriz Yang Kwei Fei* (Yokihi, 1955) (Mizoguchi), *Ensayo de un crimen* (1955) o *La joven* (The young one, 1960) (Buñuel), *La clave del enigma* (Blind Date, 1959) (Losey). ¿Y qué decir de las películas de Dreyer, de las norteamericanas de Renoir...? La lista es infinita y ayuda quizá a comprender ese gusto por las listas, justamente: un pequeño juego en el que, por supuesto, el saber y la erudición salen a relucir, pero también un medio seguro de fijar —sobre el papel o en otro lugar— un poco de esa fabulosa memoria que resiste al tiempo y a las modas, un medio de no olvidar: confrontar esas imágenes —que a menudo sólo existen en y para el recuerdo— con las que vemos hoy, y sobre todo: no dejarse engañar; rechazar la nostalgia (que deforma mucho) tanto como el gusto de un día (que informa mal: el nacimiento cotidiano de un nuevo cineasta, de un nuevo autor).

Y que el fetichismo de la lista no impida nunca el regreso de lo vivo: el vestido amarillo de Ann Sheridan que desborda la pantalla en *Cita en Honduras* (Appointment in Honduras, 1953) (Tourneur), la sangre roja que brota de los abofeteados labios de Louis Jourdan en *La mujer pirata* (Anne of the Indies, 1951) (Tourneur, de nuevo), o el niño barrido de un fogonazo por una bala perdida que lo arranca literalmente del cuadro en *Wichita* (Wichita, 1955) (siempre Tourneur).

Cinefilia 6

Todas esas citas de Tourneur merecen una explicación. No creo que los análisis de Biette (con su honestidad directa, fieles e inamovibles —contemporáneos del pasado cinefílico— deben parecer aún más misteriosos e indecibles) basten para informar, para ilustrar al

lector. A decir verdad, únicamente las películas por sí mismas permitirían al espectador (empezar a) hacerse una idea. En su ausencia casi total, podemos tratar —quizá es pura temeridad— de aclarar un poco las cosas. ¿Por qué considero que Tourneur es uno de los más grandes cineastas? Tomemos como elementos de respuesta las dos únicas películas suyas que hemos tenido la ocasión de ver recientemente: *The Leopard Man* (1943) (programada no hace mucho en el Cineclub de la A2), y *Wichita* (como reposición en el *Action-République* y con la crítica ya hecha —hablaremos más delante de ello— por J.-C. Biette).

De *The Leopard Man* (una película de la que Tourneur no se enorgullece mucho: pero eso es otra historia; aunque es la misma, es su continuación y su consecuencia, ambas lógicas: sus declaraciones son la mezcla más inverosímil y más incoherente, más contradictoria, entre verdades de una pertinencia y una sutileza *únicas*, y antífrasis, contradicciones muy extendidas, muy *corrientes* en los temas de los directores norteamericanos, divididos entre sus discursos y el del *omnipresente* cine norteamericano, un discurso de poder que tiene la fuerza de una ley y que implica unas reglas y unos deberes, un discurso rígido, estereotipado, moral, con el que se ven siempre, en un momento u otro, obligados a confrontarse, incluso a contradecirse, para *salvar las apariencias*, un discurso del que pueden o bien desviarse, añadiéndole algunas palabras subversivas tomadas de su propia cosecha, o bien, cosa más difícil y que es lo que Tourneur ha escogido hacer, ligarse totalmente a ese discurso, lo que le despoja de toda substancia y toda realidad, lo que le convierte en algo tan hueco como una convención, plano como un cañamazo, dando por supuesto que desde el momento en que ese discurso de la ley ha sido del todo ridiculizado, hay que contrarrestar ese efecto retomándolo plenamente a conciencia, hay que criticarse y mirarse a uno mismo con toda la lógica del sistema todopoderoso, hay que *convertirse en ese sistema* y adherirse a él, fundirse en él, implacablemente, una mezcla de la cual la conversación entre J. T. y Simon Mizrahi en el número 22/23 de *Présence du Cinéma* —que citaremos ampliamente en el anexo sobre Tourneur— contiene los indicios más productivos de sentido, y a la vez los más raros y los más contemporáneos, unos indicios proféticos que son los únicos que anuncian la llegada de un cine nuevo, insensato y sutil, invisible y presente, definitivo, irremediable). De *The Leopard Man* podemos decir que es la más acabada, la más perfecta y re-

presentativa de la serie de tres películas producidas por Val Lewton (es la última; las dos primeras son *La mujer pantera* [Cat People, 1942] y *I Walked with a Zombie* [1943]). Un decorado casi único, una calle, una calle principal. Un vestuario estereotipado, unos actores casi todos de la misma talla y los mismos rasgos. (En la última entrevista que concedió —que le quisimos proponer, más bien— a Jacques Manlay y Jean Ricaud en el marco de un programa para FR 3-Bordeaux, una entrevista publicada en el número 230 de *Cinéma 78*, Tourneur reprochaba a las películas que veía en Francia —vivía, retirado, en Bergerac, desde hacía algunos años— el defecto siguiente: «El joven y su amigo se parecen como dos gotas de agua, se les confunde todo el rato, cuando lo elemental es que el cine es una historia, como cuando éramos pequeños: debemos poder entenderla». Quizá es aquí donde debamos buscar la causa de la poca estima en que Tourneur tenía a esta película.) En fin, casi todos. Una excepción: un personaje —central, *principal*, aunque secundario en el reparto— que organiza el guión, que reparte juego, que tiene las cartas en sus manos (Tourneur: «Había pocos momentos interesantes en esa película y una actriz extraordinaria, Margo, que interpretaba el papel de una echadora de cartas». *Présence du Cinéma*, op. cit.). Tourneur saca el máximo partido de esa mediocridad, de esa pobreza de contrastes y consigue la película que produce más *perfectamente* miedo en la historia del cine: la estructura de la historia (una calle, una mujer que anuncia lo que ocurrirá, algunos personajes en miniatura, como muñecas salidas todas de un mismo molde) no es otra cosa que eso (ni un *a priori* teatral o lineal, ni un ambiente onírico y convencional poético), eso que sabemos en todo momento —confusamente— y en lo cual se avanza, mientras que la monótona espera de un *estallido* cualquiera que pondría punto final a nuestro miedo, nos mantiene en la angustia más total, la angustia *vulgar*. Con, como únicas etapas en ese trágico y triste trayecto, una rama de árbol que se rompe bajo el peso de un leopardo asesino *e* invisible, o un rastro de sangre que se cuela bajo una puerta. Todo bajo una luz transparente, translúcida.

En *Wichita* ocurre lo mismo y de otro modo. De otro modo porque se trata de un guión complicado (un guión respecto al cual Biette se equivoca *tomándoselo* al pie de la letra, con tanta seriedad, en primer lugar porque no es muy bueno, después porque Tourneur no se preocupa de ninguna manera de los temas y de las tramas y aquí sólo quería rodar un intervalo: el espacio, el vacío, el aire, entre los acto-

res, con el decorado, e incluso entre los actores y sus personajes, su vestuario, sus trajes), un guión complicado *y* una película entre dos presupuestos: ni una gran película, ni una de serie B, un monstruo de película, una aberración. Lo mismo porque *Wichita* es, de hecho, un híbrido libremente aceptado por Tourneur —quien, salvo contadas excepciones, nunca ha rechazado ningún proyecto para una película— del guión y de sus condiciones de rodaje, una película sobre el aburrimiento *y* una película donde uno se aburre. No como se supone que *debemos* aburrirnos —es de rigor— en los grandes clásicos de la pretendida historia del cine. Nada que ver. A menudo se ha dicho —y a menudo es falso— que toda gran película es un documental sobre su propio rodaje. Aquí ello es cierto: un hombre de más de cuarenta años (Joel McCrea), sin duda un hombre inteligente, sensible, orgulloso, obligado a disfrazarse de Wyatt Earp, el célebre justiciero del Oeste, para hacer reinar la ley y el orden en el pequeño pueblo emergente de Wichita. Y todo ello ante la mirada de su viejo amigo Jacques Tourneur (con el cual había rodado, seis años antes, una pequeña película intimista, *Stars in my Crown* [1949], una serie de viñetas sobre la vida de un pequeño pueblo norteamericano, una película que es, para ambos, el más bello recuerdo y el momento más bello de su carrera. Véase *Présence du Cinéma*. op. cit.), un viejo amigo de mirada escéptica y divertida (pero siempre correcto) que debía preguntarse el por qué, puesto que (op. cit.) «le gustaba mucho la idea de la película: unos hombres que conducen rebaños durante meses y que esperan mucho tiempo para poder tomar un trago. Cuando por fin pueden hacerlo, beben demasiado y lo destrozan todo. Es real. Eso ocurrió en aquella época». Un viejo amigo divertido que debía preguntarse, ante un Joel McCrea incómodo en su uniforme de justiciero con una misión implacable, cómo rodar a la vez y muy correctamente las inepcias de un guión que parecía escrito para niños retrasados, y esa violencia que estalla mortalmente y que, para él, es lo que le da fuerza a la fábula. A decir verdad, Jacques Tourneur no se preguntaba nada, puesto que había hecho su elección: rueda literalmente y por encargo los protagonistas aburridos y disfrazados de esa mascarada histórica que reconstruye las pequeñas historias verdaderas del Oeste folclórico (y nos aburrimos como ellos viéndoles ocupar como pueden todo ese espacio imposible de llenar que es el CinemaScope, y que, sin embargo, Tourneur logra *ocupar por entero*: pero se trata de un tedio formidable, de una inteligencia y una precisión fotográfica tal, que nos mues-

tra más, sobre el Oeste y sobre la maquinaria de Hollywood, dos mecanismos que actualmente tienen para nosotros un estatus de prehistoria, que cien de los más bellos —o de los peores— *westerns*. Todo está en el cuadro. No hay ningún fuera de campo. No existe nada más —y es mil veces suficiente— que la complejidad fiel y minuciosamente dada de un desglose imposible de creer pero posible —y para Jacques Tourneur todo es posible— de ilustrar, de rodar, *tal cual*), sino que filma también la muerte, y como persona: en el marco de una ventana, abatidos por dos balas perdidas y precisas, un niño pequeño y una mujer, ambos inocentes (simplemente culpables de parentesco con los actores del drama), pasan en un abrir y cerrar de ojos, a la velocidad más terrible e inexorable, del estado de vida al estado de muerte. Lo que apenas hacía un instante aún se movía se ve golpeado por el sello de la inmovilidad, de la rigidez. La muerte es la parada brusca e irreversible de toda vida, de todo movimiento. Y no hay nada más que decir.

«Para Jacques Tourneur, los personajes de una historia son unos perfectos desconocidos cuyo misterio no ha de ser aclarado o explicado.» (J. C. Biette.)

Añadimos que nada existe sino la fidelidad más escrupulosa al *découpage* que uno escoge imponerse, nada existe sino lo que hay en la pantalla, en el cuadro. El cine de Jacques Tourneur es el cine de lo invisible, pero de un invisible que se lee y se dibuja directamente sobre la tela de la pantalla: los trazos están ahí, y las huellas, y las sombras, y basta, en su pequeño fuera de campo apasionado y personal, con saber no taparse los ojos; basta con saber no taparse los ojos ante la persistencia de lo real, de esas manchas de realidad que son las marcas efectivas sobre la pantalla de una experiencia única de lo invisible, basta con mirar la película, eso da miedo, es lo que es, y se ve. [...]

Cinefilia 7

Tourneur representa la última ascensión, un logro absoluto de la cinefilia. Quizá no es, «como quien no quiere la cosa, el gran negativo del cine de Hollywood entre 1940 y el declive de ese último hacia 1957» (Biette, nota final de «Trois Morts», *Cahiers*, nº 285), sencillamente porque, como quien no quiere la cosa, todos los *autores* de ese cine de Hollywood son, en menor tamaño, los negativos. No existe

ningún cineasta norteamericano que no haya, a su manera, revelado el revés (cómplice o denunciante) del sistema y de sus estructuras. Y no es por nada, por azar, por lo que las películas sociales de Ford se parecen como dos gotas de agua a las más hermosas películas socialistas de la Rusia soviética. Un gran cineasta *se compromete* siempre (y ello en todos los sentidos de la palabra). Tourneur es más moderno, más radical, más *entero/desparramado* que los otros grandes autores de la cinefilia, autores de los cuales hemos hablado menos porque son más conocidos (los que lo son menos no han dejado de asombrarnos, pero éste no es, sin duda, el lugar para emprender un trabajo de reescritura de una historia del cine; un trabajo largo, metódico y serio que nadie hasta ahora ha emprendido realmente), unos autores de los que cabe esperar una accesibilidad mayor y más democrática, por medio de la televisión concretamente, que permite al espectador escrupuloso hacerse una idea: he aquí la única ilustración, la única prueba razonable, de la búsqueda apasionada y apasionante del cinéfilo, la única manera también de comparar esas obras del pasado con lo que se hace, se ve y se oye hoy en día. Nos encontramos, pues, en la cima. El arte de lo invisible, del segundo universo, paralelo, de la segunda vez. Muy cercano y muy próximo en intensidad y en belleza a ese cine, otro, el de la primera —y de la última— vez: el cine de Lumière. (Sus nombres son muy apropiados: Tourneur [tornero], Lumière [luz]; nombres comunes, lugares mágicos.) Esas dos experiencias —límite del cine, las más fuertes y las más definitivas— auguran simbólicamente lo que va a suceder: el estallido de la cinefilia, su muerte y su final, un final real, una muerte vergonzosa: Mayo de 1968, una fecha, un choc. Extrañamente, de manera premonitoria (doblemente: como la prueba que Mayo del 68 va a acabar con ese cine, con esa cinefilia, y que es de ese cine como se tejerán —para su desgracia y su mínimo desenlace— los días de gloria sin fin de un irreal mes de Mayo), el asunto Langlois precede y anuncia una continuación, menos afortunada, es cierto: cuando Langlois es amenazado de desposesión de *su propia* cinemateca, se forma un movimiento espontáneo, anárquico e inesperado para emprender su defensa. Manifestaciones, alborotos, los cineastas y los cinéfilos se movilizan (ellos, que muy a menudo están muy poco o mal politizados, se muestran en esta ocasión muy fuertes, muy determinados, muy unidos). Una anécdota o una historia insignificante, dirán algunos; para mí fue una coincidencia en ningún modo fortuita: un joven, hombre de labia tartamudeante (que pasa

ampliamente del cine; aunque, pensándolo bien...), un joven de pelo rojo sermonea —en la calle Courcelles— feroz y febrilmente al gentío. Sabemos (actualmente) su nombre, que en ese momento no conocíamos (aún): Daniel Cohn-Bendit.

Se sabe lo que vino después: con Langlois de vuelta, más legendario que nunca (tiránico, maravillosamente bueno, simplemente loco, un hombre maravilloso e inolvidable; tantas leyendas que reflejan perfectamente, una flor no hace verano, la realidad). Lo que se conoce menos es la continuación de la continuación: cómo la (pequeña) revolución de Mayo del 68 —que no enterró gran cosa— sepultó —y por mucho tiempo— la cinefilia, sus sueños, sus esperanzas, sus realidades. (Me limito a explicar aquí algunas fases de una evolución del todo personal, una evolución brutal que sin duda me sacudió más dura e intensamente que muchas otras. No deja por ello de parecerme menos sintomática de un malestar y una evolución más general a la que proporciona, a mi entender, algo así como la estructura viva, el cañamazo.)

Mayo del 68: algo bulle, un movimiento febril invade los cuerpos y las mentes. A la pasión alimentada y vivaz del mano a mano permanente con las sombras vivas de las salas de cine perdidas, le sucede un cuerpo a cuerpo igual de febril con unas ideas generosas y locas, unas ideas que deben confrontarse sin cesar con los cuerpos y las ideas de los otros, los transeúntes anónimos, los cuerpos coincidentes. Cada uno expone, libera sus esperanzas, se libra de sus viejas obsesiones: para el cinéfilo, la tentación de una autocrítica radical es grande, como también es insensatamente grande el deseo loco de liberarse de un pasado esclavo (sí, he sido víctima del engaño), y de eximir al mismo tiempo —aceptando el combate, el desafío— la parte de esclavitud —de dependencia alucinada y beata— de cada uno.

En la calle, parece que por primera vez se está tomando conciencia, de una forma desmesurada, utópica, real. En los bajos fondos del Cineclub Universitario, mientras fuera hay agitación, se vuelve a poner en tela de juicio el mundo, ante una pantalla ocupada por películas políticas y militantes; en una sala constantemente llena —las sesiones son gratuitas—, los nuevos cinéfilos están (ya) manos a la obra: contentos (en apariencia) de conocer el lado bueno de las cosas, sumidos hasta más no poder en el mundo especular del *non stop* (permanente, sin interrupción) y de las corrientes políticas, miserablemente reducidos a la más negra miseria estudiantil —aquella que no

tiene la más mínima idea ni la menor perspectiva con respecto a su estupidez y su pobreza beatas.

De esa dualidad flagrante, escandalosa, entre un exterior que grita, un exterior que quema, y un subsuelo que duerme, que se lamenta y que entorna los ojos —en suma, el mismo público presente en esa cinemateca de la calle Ulm, donde unos estudiantes sin un centavo pero borrachos de cultura a bajo precio podían, al azar de las noches, ver películas, no importa cuáles, dejadas al más total de los azares: ¿acaso lo importante no era que *algo se moviera en la oscuridad*?—, de esa confrontación dual (de ex cinéfilo que no se ha recuperado aún de sus emociones pasadas pero presto a poner su saber y sus experiencias al servicio de las luchas más exaltadoras, más generosas) debía nacer una idea: si el cine aliena (tan bien y de una forma tan fuerte) en el momento mismo en el que se está produciendo una toma de conciencia (una desalienación), es 1) que figura en esa alienación general por algún motivo; que es culpable; que debe pagar por ello; 2) que quizá hay algún modo de servirse de la causa misma —el cine—, de una buena parte del mal, para favorecer unos intereses contrarios: el bien, el despertar, el poner en tela de juicio otra política y un combate más amplio, más ampliamente inédito, más revolucionario —era la palabra— en una palabra.

La idea: tres películas (una de Renoir, una de Hawks, una película cómica, si mal no recuerdo), tres películas populares se proyectarían en tres barrios diferentes, en la calle, sin anunciarse, sin pasquines, sin explicación alguna. Con la esperanza —legítima: hay que acordarse del fervor de los intercambios de palabras, de las conversaciones espontáneas hasta bien entrada la noche, al azar de los encuentros—, en la espera, pues, de preguntas populares y simples, con la esperanza de instigar un debate vivo, un debate en bruto, sobre la naturaleza del cine, su función de adormecimiento, sus mecanismos de identificación, sus estructuras cerradas, rentables, compartimentadas, normalizadas, quizá a la espera de cualquier otra cosa: una apertura, un estallido —¿de voces?—, una respuesta del otro sobre dos o tres obsesiones del mismo.

La idea quedó en papel mojado. Los dirigentes (políticos como los otros) del Cineclub U la rechazaron, con los pretextos más fútiles, poco ingeniosos, contradictorios: sin duda para ellos entrañaba *algún peligro*.

La idea no quedó en papel mojado: una intervención (más adelan-

te) para sustituir la proyección de una película (también en un lugar de la universidad) por un debate contradictorio sobre el por qué y el cómo (en mayo/junio del 68 se planteaba de manera *acuciante*) respecto a esta película —a cualquier película— degeneró muy rápidamente: pruebas tangibles y dolorosas (para el espíritu más aún que para la mente) de la resistencia violenta de aquel al que intentamos privar de su película, de la relación violenta que tiene con esa película: golpes, brutalidades, sin apenas intercambio de palabras. Resultado nulo para los espectadores, una enseñanza en directo para el cinéfilo que fuera preso de la duda. La idea no quedó en papel mojado: no quiero hablar de los Estados Generales del Cine y otras (sobre) impresiones más o menos pasajeras sobre una profesión que pierde gas. Simplemente recordar algunas ideas, de esas que no se olvidan tan fácilmente: frente a la realidad violenta —tangible, bruta, brutal— de la relación del espectador (y del cinéfilo: éramos los primeros, algunos meses antes de mayo, en gritar contra algunos herejes que se permitían perturbar la quietud y la serenidad de una proyección) con *su* película, no podemos sino plantearnos algunas preguntas: ¿por qué y cómo el invento de Lumière (algunos minutos de toma fotográfica y animada sobre lo real fugaz, en un espacio que proviene de la feria y del museo) se ha transformado, normalizado hasta este punto?: una sala, unas imágenes parlantes, montadas, mezcladas, estandarizadas en su duración y su formato, unas imágenes y unos sonidos ensamblados de tal manera que forman una historia, una ficción, con sus códigos, sus convenciones, todo un ritual *inmutable* y fijo, etc. (si conocemos la historia, nos inclinamos poco sobre esta aberración —¿inevitable?— que constituye la formación definitiva del cine tal y como lo conocemos). La idea no quedó en papel mojado: de la utopía (trabajar sobre la cámara misma, imaginar otras hipótesis para la evolución del cine, hacer como si todo ello sólo fuera una pesadilla y que podríamos despertar, volver a empezar el cine de cero), a la realidad más próxima de lo posible (el cine de autor y el cine político, al convertirse en una única cosa, que se resquebraja, que muere, al fin puede convertirse en un nuevo tipo de película, un nuevo espectador, una nueva relación entre los dos), una evolución se había producido, irreversible: quizá, después de todo, el cine (la representación) no era el mal absoluto (comunicación imposible, mediatizada, desacralizada), quizá no era tampoco la fuente de toda alegría, de toda maravilla (ante lo insensatamente real, lo insensatamente imaginario), sin duda no era

gran cosa, nada, o casi: ni un medio de expresión, ni un arte, ni una industria, sino un poco de los tres, una actividad que no presenta (tantos) inconvenientes, que no tiene sino muy pocos medios efectivos, nada, pero sin embargo una ínfima parte de todo, una mezcla contradictoria de lo sagrado (el hombre convertido en Dios en el fuera de campo del cuadro) y del hereje (afrontando lo prohibido de toda representación humana, impía): no es hasta la actualidad cuando se le vacía del poco sentido al que se empeña en seguir adhiriéndose todavía, ahora, cuando es menos que nada (una impostura, una nadería, palabras al aire), no es hasta ahora cuando esa achacosa e informe mezcla que no tiene de cine más que el nombre podrá —quizá, sin duda— dejar que la construyan y tomarse algunas libertades con películas, películas sin esperanza y sin ilusiones, nuevas y decisivas, que partan de ningún sitio para desembocar en apenas nada más —pero será ese pequeño añadido lo que marcará toda la *diferencia*—, un poquito más que nada (y no tiene nada que ver con un cierto suplemento de alma), *un poquito más de nada*. [...]

Existen películas tan hermosas e importantes como el riesgo que comportan de verse quemadas. *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *La ley del más fuerte* (Faustrecht der freiheit, 1975), *Je, Tu, Il, Elle* (1974), *Les Enfants du placard* (1976), son películas que llevan demasiado inscrito el deseo *de elevar a su fabricante al estatuto de Autor* como para que tengan asegurada una descendencia. Podemos esperar más de películas que están fabricadas *completamente* sin otra ambición que la de servir a su guión (películas tan diferentes y heteróclitas como *La Machine* [1977], *Derzu Uzala* [Dersu Uzala, 1974], *Anatomie d'un rapport* [1975], *Deux Fois* [1970] [Jacky Raynal], *Comment ça va?* [1975], *Chromaticité I* [1977] [Patrice Kirchnofer], *Safrana ou le droit de la parole* [1977], *Behindert* [1974], *Les mains* [Pierre Brody], *Film about a Woman Who* [1974] [Yvonne Rainer], *L'Ombre des châteaux* [1976], por sólo citar algunas entre las más representativas), unas películas que lo son *sin más* (valía u otra cosa) y que hay que tomar como tales porque funcionan una por una, a las que seguirán otras, y a las que lo que les da fuerza es justamente que es *imposible* prever *qué vendrá después de ellas*. Las películas de mañana no contienen ni teatro, ni materia. No sabemos de qué estarán hechas. No sabemos dónde y cuándo serán vistas.

En el cine *hay que tenerlo todo en cuenta*. Es decir, retener, fijar, liberar, *privilegiar* ciertas películas. En detrimento de otras. Para mar-

car su importancia. Para que sepamos, nosotros mismos —lo que es más difícil de lo que parece—, quiénes somos, y a quién amamos. El resto es cuestión de compromiso. En la televisión funciona de otro modo.

Sin ser la vía de salida para los tiempos muertos del nuevo cine y de la nueva cinefilia, es un poco la vía cero del retorno mínimo a la pasión (alu-cinada) —más democrática que el cine de antaño puesto que es accesible a un número todavía más grande— una pasión inconsiderada por cualquier imagen que habla. *Inconsiderada*: es en los propios límites de su modo de empleo cotidiano —es decir, sin discriminación, con la más mínima perspectiva y la mínima consideración— donde la televisión es susceptible de revelar su mayor —su única— riqueza.

La más mínima consideración: hay que entender esta palabra en todos sus sentidos. *En primer lugar*, el primero: acción de examinar con atención. Después, y tiene su importancia —secundaria, pero obligatoria: en el sentido del motivo—, la razón que se tiene en cuenta para actuar. Y, por extensión, en el sentido de la estima que le profesamos (a alguien). (Las definiciones están extraídas del *Petit Robert*.)

No hay nada más triste (más mezquino y confortablemente pequeñoburgués) que la actitud elitista (selectiva y segregacionista) basada *en utilizar correctamente la televisión*: aquel que, creyendo que no se le engaña, creyendo que escapa al embrutecimiento: un colectivo para el que se supone que la televisión es el fin masivo y contundente, que la utiliza *en el momento oportuno* (es decir, en pequeñas dosis, culturales y bien escogidas), ése se equivoca: sobrevuela con la cultura por encima de un nido de concursos que desprecia, que no entiende nada en cuanto a la esencia de la cinefilia y del amor por el cine (pequeña pantalla, gran pantalla, mismo combate), va rezagado y está al corriente a propósito de la quina que hace tragar Philip Morris a los nuevos poetas-cigarrillos (autores de lujo del cine de pacotilla que empequeñece los grandes bulevares a ojos vista), no siente ningún deseo que no esté canalizado de antemano (una única cadena de televisión en vez de tres locales), está *muerto*, y yo escupo sobre su tumba de terciopelo viscontiano. No se trata de un problema de uso del tiempo. Es un problema de uso de la mente: *siempre hay algo interesante en la televisión*. Basta con apretar el botón e ir tocando los pulsadores, sin prestar mucha atención o consideración, sin un gran motivo o una

razón para hacerlo. Al menos hay que ser capaz, y capaz también de ver y de entender por propia *cuenta*, lo que se emite en ese momento: series norteamericanas entre las cuales las mejores —*Colombo*, *Kung-Fu*— son comparables al cine norteamericano de serie, a las películas de género un poco chapuceras con final feliz, un género que desaparece de las grandes pantallas pero que sigue proliferando —de forma más o menos acertada pero siempre para el mayor e inocente gozo de grandes y pequeños— en la pequeña pantalla; series que novelan *a su manera* (de nuevo con mayor o menor acierto) las pequeñas peripecias familiares o amorosas de los humildes o de los ricos; unas puestas en escena políticas (Marchais, recientemente, ridiculizando como un condenado las tranquilas maquinaciones de los poderes reunidos del periodista y del ministro académico de la justicia) que dan ganas de gritar, reír, aplaudir y llorar como en la época de las más hermosas puestas en escena cinematográficas de Dovjenko; tanta cantidad de noticias como *nunca* hubiera podido proveernos el cine (televisión escolar, programas sociales, documentales); hermosas películas, películas menos hermosas, películas malas, películas que vemos por novena vez; y hasta los intermedios y los concursos, los empalagosos programas de variedades y las canciones disco, a la carta de ajuste de la cadena que no se mueve, inmutable, los días de huelga: siempre hay algo ahí que nos retiene, vulgar o extraordinario, alguna cosa que podemos tomar en último extremo como un asesinato, algo que sangra bajo su sentido.

La televisión es el último lugar donde aún es posible encontrar una parte de la lucidez alucinada de la cinefilia de antaño: ¡vayan a repantingarse en lo sublime y en lo necio, con todas las nociones del tiempo y del gusto entremezcladas! ¡Desenrédese la lana enmarañada de las 625 líneas para tejer un traje a medida, intrépido y lógico! Es el único sitio, demasiado familiar para que hayamos caído en ello, en el que el último cineteléfilo puede escapar a la muerte monótona, *partir a la aventura*. Todo su saber (pasado alegre, presente siniestro y superior) ya no le será de ninguna utilidad. Perderá su poder, perderá sus armas. Si todavía no está muy oxidado, podrá, con tres minutos de trailers, hacerse una justa y rápida idea de la producción cinematográfica actual. Eso lo desanimará radicalmente de precipitarse a las relumbrantes multisalas para dejarse descuartizar. (Si es un poco perverso, con todos esos trailers de las películas que son casi siempre los mismos con alguna variación y que proporcionan una di-

mensión sin límites, podrá *montar* sus propias películas, como un *collage* de postales —las reproducciones son siempre más bonitas y más útiles que los cuadros—, un *collage* hecho con los más hermosos restos y fragmentos de nuestra civilización en trámites de divorcio con ella misma.)

Si es cierto que la televisión mata *al* cine, entonces, ¡deprisa, que muera ese cine de una vez por todas!

Todo lo que es superfluo, irrisorio, monótono o cotidiano, todo lo que sobra debe requerir nuestra atención a partir de ahora. Aquello que sobresale, el mínimo acento extinguido, la más pequeña parcela de heroicidad (en la televisión, pero también en el cine, donde se trata, para salir del espejismo de la totalidad, de desmenuzar las películas, de agarrarse al más mínimo y precioso fragmento que emerge, de desatar el *no-todo* y de llevar a cabo su recorrido). Todo en todo debe retenernos en todas partes, con tal que aceptemos asumir tanto las consecuencias como las recaídas: un millón de flores rosas en plexiglás que se transforman en un millón de hologramas de Lauren Bacall y que van a aterrizar en forma de lluvia en la última chabola del planeta desierto.

Una definición: entropía: función que define el estado de desorden de un sistema, creciente cuando éste evoluciona hacia otro estado de desorden. Degradación de la energía relacionada con un aumento de esta entropía.

Una canción de Bob Dylan, «Clothes Line Saga» (La saga de la cuerda de la colada), que dice aproximadamente «Mamá me ha dicho que vaya a ver si la colada está seca / el vecino me ha preguntado / esa ropa es vuestra / he dicho una parte, no toda / él ha dicho / siempre echas una mano en esto / he dicho alguna vez, no siempre / y después mi vecino se ha sonado la nariz / y papá ha gritado / mamá quiere que entres la colada / siempre hago lo que me dicen que haga / entonces lo hice por supuesto / me fui a casa / y mamá me abrió / y cerré la puerta», servirá como conclusión.

(*Cahiers du cinéma*, nº 293, octubre de 1978)

Retornos de cinefilia

Antoine de Baecque

> Quizá nosotros, pequeños franceses cinéfilos, y yo más que ninguno, heredamos esa obligación de cargar con la historia del cine, porque sólo nosotros la hemos escrito y vivido de una manera tan seria, tan irremplazable. En cierto modo, es asunto nuestro.
>
> SERGE DANEY,
> *Cahiers du cinéma*, nº 458, pág.71.

¿Para qué sirve la cinefilia? Para amar apasionadamente *Traviata'53* (1953), de Vittorio Cottafavi, y al joven héroe de *Les Sièges de l'Alcazar* (1989), de Luc Moullet, la verdadera película cinéfila para el cinéfilo sobre la cinefilia. Maníaco de su asiento personal, obsesionado con su fila (siempre «delante», entre las tres primeras), fiel a su sala cinematográfica, llevando la erudición hasta el extremo pero exclusivo del amor a sus películas, con sus *Cahiers* amarillos bajo el brazo, el cinéfilo vive su pasión con locura. Nacido en el ambiente de la guerra o de la posguerra, tiene muchas cosas que olvidar: el mundo que existe fuera de la sala en la que se ha refugiado, juzgado demasiado deprisa como repulsivo y nefasto, un mundo de adultos que no ha entendido nada sobre las experiencias, sin embargo, traumatizantes de la guerra, pero también una parte del cine, concretamente esas películas francesas que han atravesado sin tropiezos ni infortunios la negrura de la Ocupación. Los «lugares de recuperación» de la alteridad y de la libertad del cine son las salas «norteamericanas», en las que se visionan esas películas de Hollywood que tan furiosamente gustan, contra el «buen gusto» de la crítica oficial, ese cine de los nombres entonces desdeñados: Hitchcock, Hawks, Lang, Ray, Sirk, Walsh, Dwan, considerados por la cultura establecida como un grupo

despreciable frente a un Arte que debía ejercerse entre la vanguardia y la propaganda, de Eisenstein a Pudovkin; entre calidad y horterada, de Delannoy a Autant-Lara. Ese cinéfilo murió unos años más tarde, no sin dejar por escrito su pasión, en las revistas, en las primeras verdaderas monografías de cineastas, en las clasificaciones, las listas y las filmografías que señalan el ritmo de la comunidad de las miradas, no sin haber luchado con heroísmo y haber descifrado muchas cosas, poniendo de relieve unos autores y adorando algunos actores. El cinéfilo murió cuando fue alcanzado, a la vuelta de los años sesenta, por una cierta memoria que lo culpó de haber querido ignorar el mundo fuera del cuadro de la pantalla, alcanzado también por una voluntad de saber sobre el siglo más allá de la erudición que alimentaba su apetito de cine. La verdadera memoria de la guerra, la melancolía y la angustia resurgidas diez o quince años después, traídas por el cine moderno, europeo más que norteamericano, de Resnais a Bergman, ha dejado al cinéfilo exangüe en el arcén de la historia. La irrupción del mundo en la plaza pública, incluido en las salas de cine —el tercermundismo, los acontecimientos de mayo, el compromiso izquierdista—, acabó con él en 1968.

Se consideraba, pues, que la cinefilia, que también es una generación, había sido enterrada. Resurgió a finales de los años setenta, como «nueva cinefilia», antes de ser conducida a la emboscada televisiva, y he aquí que resurge de nuevo actualmente, reconocible por ciertos síntomas.[1] No se trata de poner en duda sus aportaciones, sino sobre todo de preguntarse qué puede aprender un joven espectador, lector o crítico, de esos «antiguos» que, de distintas maneras, ocupan de nuevo la actualidad de la escritura y del discurso sobre el cine. Todos desean transmitir el «relato del cine» en nombre de su legitimidad cinéfila, incluso si cada uno la reivindica y, sobre todo, la utiliza, de forma diferente. Podríamos hablar así de Louis Skorecki, cinéfilo avanzado (fue uno de los primeros en defender a Tourneur; dirigió entre 1962 y 1963 una pequeña revista llamada *Visages du Cinéma*; firmó en su época numerosos artículos y entrevistas en los *Cahiers* bajo el seudónimo de Jean-Louis Noames), que transfiere las antiguas lógicas y prácticas del comportamiento cinéfilo hacia el espectador de televisión contemporáneo. Se llama esto «telefilia» y

1. Skorecki, Louis, «Contre la nouvelle cinéphilie», *Cahiers du cinéma,* nº 293, octubre de 1978. (Véase, en este mismo volumen, págs. 257-281.)

querría «intentar llevar a cabo con la televisión la aventura que los *Cahiers* amarillos se atrevieron a emprender con el cine», es decir, defender sistemáticamente las series «cero», por ejemplo las de la cadena Cinco, como antes se sublimaban las películas de serie B, o rehacer una historia de la televisión a partir de ciertos folletones fetiches, para luchar contra la «cultura audiovisual», que ésta dirija su mirada hacia el entretenimiento *prime time* o hacia el *establishment* artístico como la Siete.[2] Tanto la transmisión de ver el cine como «ver la televisión» no parece poder anclarse sino en las prácticas de la edad de oro cinéfila, momento privilegiado cuyos testimonios son los verdaderos pilares, redescubiertos, puestos de nuevo en juego, de la crítica de cine en Francia. ¿Por qué se vuelven a poner en juego precisamente ahora? ¿Se trata de los últimos coletazos de ciertos dinosaurios o de un contexto favorable para volver a los orígenes? ¿Es válido para todos los cinéfilos? Son estas preguntas referentes al cine como objeto de una «historia cinefílica» las que querría plantear explicándolas a través de dos formas de resurgimiento: los cuarenta años de *Positif*, y la aparición del *Dictionnaire des films de cinéma*, debido a Jacques Lourcelles, resurgimientos que relacionaré con el itinerario de Serge Daney, justo para realizar un «experimento», como cuando se mezclan varios productos químicos reactivos. Comprender de ese modo cómo la cinefilia puede transmitir el relato del cine de maneras muy diferentes, vocaciones contradictorias nacidas, poco más o menos, de la visión de las mismas películas hace unos treinta años.

De cómo Positif *se recupera sin haber movido ni un dedo.* La primera virtud de *Positif* es la continuidad, una virtud celebrada con el número del cuarenta aniversario del mes de mayo pasado: «¡Qué pertinaces en las ideas, qué constancia!», se maravilla de entrada Bernard Chardère, el fundador. Esa continuidad construida por «estratos sucesivos y armoniosos» de redactores, de artículos, de selección de cineastas, confiere a la revista, por un proceso constante y regular, casi *geológico*, de adiciones y de recuperaciones, su historia, su legitimidad, su «ámbito de acción». Nada de abusos de autoridad, nada de rupturas, nada de guerra abierta ni de rodeos, sino un reconocimiento ganado poco a poco gracias a lo que se denomina en un re-

2. «Cinq, quatre, trois, deux, un. Zéro?» y «Eléments pour une chronique téléphile», *Libération,* 21 de julio de 1992.

ciente editorial «un trabajo en profundidad sobre la historia y la estética del cine». Hay una relación directa entre la cinefilia fundadora y los artículos recientes, hecho que el número conmemorativo se encarga de ilustrar. Sin excederse, sin embargo: no hay nada que celebrar, ni exorcizar, ni tampoco disimular u olvidar. Algunos recuerdos, algunas cartas de la época, dos textos cortos de Ciment y de Masson, más las listas, esas sacrosantas listas heredadas del gusto cinéfilo, de las diez mejores películas escogidas por cada redactor pasado o presente. Lo que choca es la modestia de la celebración, no que la revista sea modesta, al contrario, clama a lo largo de los editoriales que fue la primera en «descubrir» tal o cual cineasta (para esta entrega del aniversario se trata de Oliveira, «descubierto desde el número 4 en 1952»...), sino porque el relato del cine se ha escrito aquí casi *de forma natural*. Es esta «cinefilia natural» —podríamos retomar la palabra «cinefilia geológica»— la que plantea un mayor problema, como si el cine hubiera sido una «historia continuada», como si fuera posible establecer de entrada una relación histórica, cinéfila, con un nuevo objeto, películas y autores incorporados a medida que hacen su aparición en el «patrimonio» de *Positif*. Es posible, deseable, válido, valeroso, que a uno le gusten, a continuación, sin grandes dificultades, Walsh y Antonioni, Huston y Buñuel, y después adoptar calurosamente a los nuevos cineastas europeos de los años sesenta, acoger a continuación el acontecimiento político del 68 sin indigestarse, seguir después ingiriendo el nuevo cine norteamericano sin olvidarse de los autores europeos y mundiales, hasta el día de hoy... *Positif* no se ha perdido mucho, fiel a una política sin incidentes ni descréditos, provisto de ese «trabajo en profundidad», asumiendo la (buena) conciencia cinéfila en medio de las negaciones, las tempestades, los cambios bruscos de situación, las idas y venidas que han podido agitar a la revista de enfrente (los *Cahiers*), incluso, mucho más ampliamente, a la comunidad intelectual francesa, incluso, aún más ampliamente, a la segunda mitad del siglo XX. *Positif* ha preferido el cine a su época, ha escogido la cinefilia en vez del siglo, lo que constituye una manera de ser siempre el mismo pero también una confesión de impotencia. Alain Masson lo reconoce con franqueza: «*Positif* ha ignorado el mesianismo cinematográfico. El cine no ha cambiado el mundo, probablemente menos que la televisión. No ha hecho pasar de moda el lenguaje, no ha definido una civilización de la imagen, no ha sido el sacramento eucarístico de las ma-

sas»...[3] Sin embargo, ¿y si el cine hubiera sido, mucho más que la televisión y más aún que la ceremonia eucarística del mundo, tal y como escribía Bazin, *la metáfora del siglo*? De ser ello cierto, *Positif* no habría visto gran cosa en el transcurso del tiempo, incluso si la revista se ha tomado la molestia de no «perderse» ninguno de los sucesivos autores cinematográficos.

Positif *no ha visto* —no ha visto que el cine grababa el mundo y que había que vivir, desgarrarse, luchar tal y como el mundo vivía, se desgarraba o luchaba—, Positif *no se ha perdido nada*: es ese itinerario cinéfilo bajo la forma de «camino histórico sin historia» el que ha heredado Paul Otchakovsky-Laurens, más conocido como editor bajo el nombre de P. O. L. ¿Qué es entonces ese nuevo *Positif*, ahora que podemos hacer un balance tras un año de publicación con un nuevo *look*? Un éxito incontestable, tanto desde el punto de vista de la apariencia del mensual como de su difusión. En el fondo, *Positif* no ha cambiado más que antes pero se beneficia de la reputación de un verdadero editor y de ese contexto de «retornos de cinefilia» que afecta a todos los críticos, las instituciones (la Cinemateca, por ejemplo) y las revistas que han crecido en un amor loco por el cine. Se trata de saber qué hacer con esa herencia, con ese «amor loco». *Positif* lo transforma en consistentes informes: recientemente «La couleur au cinéma», «La Warner», «Orson Welles», presididos por esa erudición escrupulosa que anima en el interior de cada cinéfilo. En cuanto al resto, Edward Yang, Arnaud Desplechin, Régis Wargnier forman parte ya de la historia del cine, catalogados en su contexto económico-histórico, referidos a sus temáticas, incorporados a la historia de la representación de una sociedad por el séptimo arte: que sus almas encuentren la paz. Gracias a ellos, el catálogo de autores de la casa se ha reforzado recientemente y *Positif* es con toda seguridad hoy en día la revista que santifica más abiertamente la noción de autor, esa trampa en la que, sobre las páginas amarillentas de la historia del cine, se escalonan continuamente los nombres de cineastas jóvenes, menos jóvenes, muy viejos, antepasados. Incluso si Desplechin se acerca a Wargnier, incluso si Pialat ve pasar sus días tranquilos al lado de Greenaway, Tavernier o Deville, incluso si casamos Raoul Ruiz y Pupi Avati, el certificado de cinéfilo es la mejor garantía contra todos los errores de

3. Masson, Alain, «Une critique sans classicisme», *Positif*, nº 375-376, mayo de 1992.

la crítica pasados, presentes y por venir. Así, la fidelidad a la labor de la cinefilia tiene su lado bueno: *Positif* es una revista enriquecida y sigue siendo muy competente.

De cómo Lourcelles hace su selección en la historia del cine. Jacques Lourcelles representa otra tendencia surgida de la época cinéfila. *Présence du cinéma*, la revista que ha dirigido, ofrece, durante el período de los años sesenta, un rigor y una coherencia en las elecciones, una perspicacia metódica en el análisis de las constantes de cada autor elegido que hoy en día no podemos encontrar en ninguna parte. Esta cinefilia se sustenta en una «idea de cine» (contrariamente a *Positif*) y en la violencia de la elección operada a partir de ésta. La idea: la transparencia del cine en el mundo que registra, la impresión fascinante de que los cuerpos, los gestos y los sentimientos se imprimen soberanamente sobre la película, y que el cineasta demuestra la esencia de su genio dejando que este fenómeno ocurra lo más fielmente posible: la linealidad del relato, la simplicidad de los caracteres, la puesta en escena como desaparición máxima de las trazas demiúrgicas del autor. El más eminente de los cineastas se niega a sí mismo en tanto que artista (la transparencia) dejando que se sucedan, por fragmentos sublimes, por momentos privilegiados, visibles sólo a la mirada del iniciado (el cinéfilo), los signos de su presencia, su firma, su garra. La elección: Lang, Losey, Preminger, Walsh, «el póquer de los macmahonianos», aquellos cinéfilos que llevaron más lejos la exigencia en ese ámbito, al cual debemos añadir: Dwan, Fuller, DeMille, Fleischer, Ulmer, Tourneur, Mankiewicz, McCarey, Ludwig, Heisler, King, así como, fuera de Hollywood, Mizoguchi, Pagnol, Guitry, Cottafavi, Freda... Es decir, aquellos cineastas situados en el terreno mismo del gran público pero que parecen reproducir «la distancia de visión» de la mirada cinéfila, ese mínimo desvío que transforma un espectáculo popular en la más personal de las puestas en escena. Es igualmente por ello por lo que el cinéfilo, valorando la distancia mínima, «transparente», o sea invisible a los ojos de todos salvo de él mismo, ha menospreciado con tanta virulencia la vanguardia, lo marginal, lo intelectual, lo que se ofrecía como una distancia evidente, un gran salto autoral fuera de las normas del cine hacia la modernidad y la tierra del mundo.

Lourcelles viene de ese país, del que no reniega en ningún momento, persuadido de su razón y de sus elecciones, incluso si el tiempo, tal y como se dice en el prólogo de su *Dictionnaire*, «ha hecho su

selección», rechazando los extremismos ideológicos —los macmahonianos y su culto neofascista de la sublime violencia de los cuerpos—, integrando incluso con mucho humanismo algunos autores problemáticos en el intervalo de los años cincuenta y sesenta (Hitchcock, Hawks, Rossellini, Chaplin, Renoir, Buñuel), incrementando todavía más la paleta de la elección con una apertura de espíritu, de juicio y de conocimiento de la que carecían en otro tiempo en gran medida los cinéfilos (particularmente con referencia al cine francés de los años treinta, al italiano de los años cuarenta y cincuenta, o a los autores japoneses, incluso indios o egipcios).[4] Lo que Lourcelles hace resurgir de la edad de la cinefilia, lo más restrictivo, aun cuando fuera lo más apasionante, adquiere así un valor inesperado. Asumió, en primer lugar, el enorme trabajo de erudición de la cinefilia, habiendo reunido, a lo largo de una decena de años de labor, más de mil quinientas reseñas repletas de informaciones, de prudencia (nada que no se haya demostrado, ni esté justificado), y de pequeños detalles que aparecen como una coquetería suprema pero *indispensable* (teniendo en cuenta la convicción que se ha puesto en juego) para el especialista. La obra personal de Lourcelles se sitúa con mucho por delante de todos los diccionarios de cine existentes, más allá de la extravagante estafa de los dos tomos precedentes de la misma colección. Otro elemento primordial de la cinefilia que se ha tenido en cuenta: las películas *en sí mismas*. De lo que se habla, con precisión, con fervor, es de las películas más que de ninguna otra cosa, y el principio de un diccionario cinéfilo pasa por ese cauce: nos gusta lo que vemos en la pantalla, y veinticuatro películas de Hitchcock, veintidós películas de Walsh o de Lang, dieciocho de Ford o de Chaplin, dieciséis de Preminger, quince de Hawks y de Renoir, catorce de Guitry y DeMille, trece de Tourneur o de Mizoguchi, doce de Dwan, once de Siodmak y de Fleischer, diez de Mann, de Mankiewicz, de Capra o de Buñuel —ello, más una clasificación de los «más eminentes cineastas»—, componen una suma de opiniones, de notaciones, de observaciones, de reseñas escritas con una sorprendente justeza de tono, de precisión en los matices, unas reseñas tras cuya lectura, con todo intransigente (puesto que está colocada, en general —y es el interés principal, casi goloso, de una herramienta como ésta—, justo antes o in-

4. Laffont, Robert, *Dictionnaire du cinéma 3. Les films*, colección «Bouquins», 1728 páginas.

mediatamente después de que el lector-espectador haya visto la película), no se modificaría de vez en cuando ni una coma.

Trabajo y películas: el postre del cinéfilo llega antes, y sacamos algunas cerezas del pastel, *The seventh victim* (1943), de Mark Robson, por ejemplo, de la que desconocíamos que fuera tan importante, o, mejor aún, el acento puesto sobre Fleischer y Ulmer, verdaderas estrellas ignoradas que el *Dictionnaire* sitúa en plena luz. El libro de Lourcelles aparece casi como el primero de los «diccionarios críticos», esa generación de obras que estamos esperando que aparezcan, sustituyendo todos los magnums y demás mastodontes puramente informativos sobre el «séptimo arte» (tal y como le llaman): el placer enciclopédico se encuentra en la obra, unido a un verdadero punto de vista puesto sobre el cine, sobre lo más precioso que contiene: las películas.

Pero ¿de dónde proviene, sin embargo, que esa cinefilia a lo Lourcelles produzca un insoportable malestar? Sin duda porque ese diccionario está inscrito sobre la ruptura fundadora del cine moderno, que detecta pero que se niega a comprender. Esa ruptura que *Positif* engulló sin la menor indigestión, incluso sin muchos sobresaltos, Lourcelles la señala con brutalidad para rechazar mejor el cine que nacerá de ella. De ahí esa extraña sensación de una escritura de dos velocidades, de dos tiempos: el cine de los años treinta hasta los sesenta que Lourcelles analiza con fineza y delectación, porque el «tiempo ha confirmado su grandeza», y el cine de entre los años sesenta y ochenta, que observa con una crispación obligada, como si la aguja de su mirada se hubiera detenido hace ya treinta años, como si se hiciera pasar por más tontorrón de lo que aparenta ser. Ese chantaje al oscurantismo es literalmente irrisorio, tanto más penoso cuanto que sucede a la inteligencia de lectura del cine llamado «clásico», y que adquiere los rasgos odiosos del descaro más ostentoso en relación con el «otro» cine. Lo que habría que denominar, según Lourcelles y compañía, los «clásicos del aburrimiento», empiezan con *Al final de la escapada*, por supuesto, cuya pequeña anotación, en la página 3, pronuncia un veredicto después declamado como una cantinela: «Tras esta película, el cine, como herido, será más triste, menos creativo, más consciente de sí mismo: *self-conscious*, como dicen los anglosajones con un discreto matiz peyorativo». Como si una película que cierra treinta años de arte hollywoodiense y señala, tal y como escribe Lourcelles, «la entrada del cine en la era de la pérdida de su inocencia y de su magia natural», se excluyera ella misma de la historia

del cine... *Al final de la escapada* da acceso sobre todo a otra historia que Lourcelles no llega a tener en cuenta, a otra manera de mostrar el siglo, de designarlo como profundamente melancólico, ese siglo herido del que las películas tienen el deber tanto de revelar a través de la discontinuidad y la discordancia de los fragmentos como de sublimar con la inocencia y la magia. Es en ese momento preciso, verdadera fractura en la cinefilia, cuando Lourcelles cesa de ver el cine, salvo con alguna excepción, y cuando en algún momento se vuelve francamente inquietante, injurioso (en concreto a propósito de Resnais o de Rivette). El lector siempre podrá ir a buscar en otro lugar las reseñas que faltan: todo Rohmer, casi todo Godard, la mayor parte de Antonioni, de Tarkovski, de Bergman, sin contar con que Skolimowski, Rocha, Pasolini o Eustache ni siquiera son mencionados. Lourcelles propone, pues, el mejor de los «medio-libros», de las obras mutiladas, correspondientes a su mirada penetrante de tuerto, versión revisitada, pero revelada hoy como bastante irrisoria, de una obcecación cinéfila llevada hasta el límite de su lógica suicida. Negarse a ver *Pierrot el loco* (Pierrot le fou, 1965), *Persona* (Persona, 1966), *El eclipse* (L'eclisse, 1962), *L'Amour fou*, (1967), *Muriel ou le temps d'un retour* (1962), *Antes de la revolución* (Prima della rivoluzione, 1964), *Walkover* (1965) o *Stalker* (Stalker, 1979) es, en efecto, la manera más segura de firmar la pena de muerte del espectador de cine.

Si he podido emitir un juicio sobre esas dos «instituciones cinéfilas» que son *Positif* y Lourcelles, es porque tenía un punto de referencia, un islote de palabras en el que nosotros, jóvenes críticos de los *Cahiers*, formados todos al amparo de su conversación, debemos refugiarnos. Un itinerario más bien, ya que el público ha reconocido en Serge Daney sobre todo el recorrido de un camino. Su manera de hacer crítica se parecía de hecho a una voluntad de querer ver «más allá», *de viajar el cine*. Generalmente es lo más simple del mundo; comparándolo con lo que no es. Daney ha definido, pues, la «crítica por metáforas»: «*Respecto de las películas que son obras* "de más", aquellas que nadie puede hacer en lugar de su autor (y el lugar es siempre insostenible), las que resultan de una lucha con el material-cine, hay que inventar deprisa las metáforas ajenas al cine que nos sean necesarias para describirlas».[5] El cine encuentra en el mundo

5. Crítica de *À nos amours* (1983), de Daney, aparecida en *Libération*, el 16 de noviembre de 1983.

las palabras para decirlo —Pialat en un aventador centrífugo, Fassbinder en una fábrica, por poner dos ejemplos—, y en contrapartida, el mundo ha encontrado en el cine el medio de mirarse de frente, de decirse, en un momento dado: «Yo *soy* esto». Es esta vehemencia ontológica de una escritura por metáforas que ha ilustrado Daney, creando los lazos constantemente (lo que él llama el «arte del montaje») entre las metáforas, pensando *juntos* el cine y el mundo. Podríamos decir que cada momento de su itinerario excluye otro, que viajar y escribir es contradictorio, que *Libération* y los *Cahiers* son antagónicos, que la radio y la televisión no van juntas, que unir Hawks con Godard es herético, lo mismo que Preminger y Rivette. Es herético pero sin embargo luminoso: la casa de Daney está habitada por acercamientos osados de esos contornos inéditos. La cinefilia toma aquí otra forma distinta de la tranquila continuidad positivista o de la historia amputada del *Dictionnaire* de Lourcelles: prótesis consciente (*self-conscious*, dicen los amigos anglosajones de Daney con admiración) de su condición de monstruo pensador. Atravesando el cine, el crítico ha traído entonces, llevado, más que el cine, alguna cosa que habla más allá de las películas y de los autores. Un itinerario que Daney ha designado como el de un «hijo del cine» (*cinéfils*). No ya de la «filia», puñado positivista de eternos adolescentes enamorados de su musa fetiche, amante altanero y celoso como Lourcelles, sino de la *filiación*, y por tanto provisto de una verdadera memoria. Hijo del cine e hijo del siglo, he aquí lo que era Daney sin que podamos verdaderamente separar el uno del otro. El «cine» designa precisamente para mí esa imbricación, y es eso lo que un público, ampliado en momentos sucesivos, ha visto en él, ha entendido de su boca, ha leído bajo su pluma, ha reconocido en sus gestos. Pues ese «público» es importante: es nada menos la primera vez que un cinéfilo consigue que personas ajenas al medio de la cinefilia, esos círculos que mueren a fuerza de funcionar por su propia inercia, se sientan atañidas, concernidas. Si Daney sólo hubiera tenido un mérito, sería éste: haber sacado al fin la cinefilia de su propia contemplación regocijada, arrobada o mórbida, para ofrecer a los demás la posibilidad de contemplar la historia del cine, permitir que se reconozcan a sí mismos, habitantes del siglo XX, en ese relato de un arte hasta ahora reservado sólo a los iniciados y a los especialistas. El aura de Daney está hecha, pues, de una discordancia de soportes, de públicos, pero también de escritos (nunca un libro seguido, siempre fragmentos) para dar a conocer una misma ne-

cesidad: que de lo que se trata es de ir de una discordancia a otra, de deslizarse en los intersticios para ser verdaderamente un «pasador», y que, *sólo entonces*, hablar de cine es hablar del mundo. Igual que Daney quería ver las películas antiguas de su pasado cinéfilo en la televisión porque estaban, en ese momento preciso, asediadas por el mundo, «burladas por el siglo», de la misma manera el público ha entendido a Daney como un itinerario de cine que podía hablar a cada uno, y, más aún, ha visto en su relato singular del cine una historia universal, una crónica del siglo.

Los «resucitados de la cinefilia», por tanto, dirigen todos su mirada hacia el mismo momento, hacia el mismo molde, la de una Cinemateca ideal en la que las retrospectivas de Ford, Minnelli, Keaton sucedían a las de Hawks o de Chaplin, la de los cineclubes en los que se descubría en grupo a Fuller, Losey, donde se seguía a Dwan y Walsh, pero que se muestran actualmente, con treinta años de distancia, en terrenos muy diferentes. Ya que de la cinefilia ya no se recogen más que diferentes «memorias de cine», y cinéfilos ya no existen muchos. ¿Qué representan esas memorias para nuestra generación, una «generación derrotada que ha descubierto el cine cerrando las salas», tal y como escribe Thierry Frémaux en una historia de *Positif* en curso de elaboración? Sin duda un abanico bastante amplio, un «stock de experiencias», que empieza con los «recuerdos de cinéfilos», esa tradición oral que habla sin cesar de las butacas de salas que ya no existen, de una luz que ya no se percibe, de detalles que visten a una actriz que ya no vemos si no es en las sesiones de madrugada, nombres en los títulos de crédito que ya no leemos más. Una historia del cine como un arte pasado del que sólo saldrían actualmente a la superficie, gracias a esa moda cinéfila que permite escuchar a los antiguos ancestros, los restos de una erudición y de una capacidad un tanto anticuados. Esos restos pueden ser a veces espléndidos, magníficas burbujas preservadas surgiendo de otro tiempo y estallando sutilmente en las reseñas de un diccionario: *The naked and the dead... La mujer pantera... Detour* (1945)... *The Narrow Margin* (1952)... Pero esos recuerdos nos conducen directamente hacia una historia de la buena conciencia crítica que entronca muy a menudo con un ejercicio de descerebramiento, con un trabajo de ceguera o de olvido: cuarenta años de autores revelados «de forma natural», encerrados en una revista para ser protegidos del mundo real que se mueve y se bambolea peligrosamente fuera, o treinta años de

historia del cine que permitirían borrar de un solo trazo los treinta años que siguen.

El abanico de la cinefilia, en lo que se refiere a la «cinefiliación» de Daney, se abre a una memoria diferente, más ambiciosa, la del siglo, pretensión casi mesiánica que nosotros debemos asumir. Puesto que el cine ha registrado *todo* con los cuerpos y las ficciones para que el mundo responda un día tanto de su inocencia como de sus faltas, como si un arte se hubiera mudado en una «memoria universal de película», en una «caja negra» de la moral del tiempo, sobre las cuales, un día, los supervivientes podrán leer el mundo como en una especie de gran «libro del juicio». Cuando Daney hablaba de Hawks, entendíamos que el sentido del mundo entero quedaba en suspenso; cuando Daney hablaba de *Nuit et Brouillard* (1956), percibíamos una catástrofe que el cine no podía ignorar porque era la del siglo, y por consiguiente, la de cada uno de nosotros. Los *cinéphiles-cinéfils*, en ese sentido, constituyen la parte que une, viva, esa memoria a los supervivientes que la leerán: «Es lo que está por ocurrir con el cine, gracias a él no nos olvidamos de no olvidar».[6]

(*Cahiers du cinéma*, nº 460, octubre de 1992)

6. *Cahiers du cinéma*, nº 458, julio/agosto de 1992, pág. 65.

El deporte en la televisión

Serge Daney

Saque de centro

La idea de esta mesa redonda es a la vez modesta y ambiciosa. Modesta porque sólo se trataba de lanzar algunas ideas sobre el fútbol televisado, sin aspirar a una fulgurante novedad. Así pues, hemos 1) pedido a Jean Hatzfeld, periodista deportivo de *Libération*, que se uniera a nosotros; 2) visto de nuevo la final de la Copa del Mundo de fútbol; 3) reescrito algunas de nuestras intervenciones.[1] Eso en lo que concierne a la modestia. En cuanto a la ambición, de lo que se trataba era de salir un poco del círculo vicioso en el cual parece estancarse todo discurso del fenómeno deportivo: sublime o abyecto, reconciliación universal o fascismo-ya-entre-nosotros, lo tomas o lo dejas: en cualquier caso, esto ya no se describe. Y cuando se trata del *espectáculo* del deporte, del deporte de competición hipermediatizado, *televisado*, es peor. La crítica (o la glorificación) del deporte se dobla de una crítica (o una glorificación) de la televisión que se le parece como si fueran hermanas. En el pequeño dossier «Fútbol y televisión», elaborado por *Téléciné*, además de interesantes reseñas e informaciones

1. Argentina ganó la Copa del Mundo de 1978 en la final contra Holanda.

útiles, encontramos la misma visión catastrófica del deporte y de la televisión (y *a fortiori* de su conjunción).[2] La televisión, gran entidad paranoica, omnisciente y sutil, insuflaría a todo el mundo al mismo tiempo los mismos deseos, nos haría desear una misma instrucción de los cuerpos, haría de nosotros —idea-tipo del sociólogo, ya utilizada en el porno— unos «deportistas por poderes», etcétera. Esta visión es útil si queremos unificar en la misma reprobación rabiosa a los enemigos del deporte y de la televisión (que son, debemos recordarlo, unas prácticas culturales de baja calidad), pero si de lo que se trata es de reflexionar, resulta corta y estéril.

El deporte televisado tiene diversos públicos. Yo distingo al menos tres: desiguales, heterogéneos, incluso incompatibles. Tenemos a los que les gusta el deporte (y que, a menudo, lo practican), a los que les gusta la televisión y a los que les gusta el metalenguaje. En pocas palabras: los locos del juego, los locos de la imagen y los locos del contexto del juego. Si un solo individuo puede difícilmente albergar esta triple locura (¿podemos imaginarnos, sin que se nos encoja el corazón, un atleta teléfilo e izquierdista?). Sin embargo, estamos todos constituidos, según dosificaciones distintas, por esos tres públicos. La hipótesis (¿arriesgada?) de los participantes de esta mesa redonda es que tiene que ser posible criticar el deporte televisado a partir de lo que cada uno de esos tres puntos de vista comporta de afirmativo (de impulsivo) en vez de jugar el practicante contra el hincha, el *voyeur* contra el sociólogo, etcétera. Tenerlos en cuenta por turnos y por separado.

Tres posiciones, tres lugares de telespectadores, ¿tres exigencias? Ciñámonos al fútbol y preguntémonos: ¿qué ve en la «tele» el aficionado al fútbol? ¿Y cómo podría criticar lo que ve? ¿Cómo podría llegar a decir «Esto no funciona» el que conoce el juego y sus reglas, sus ardides, su historia? El día en que los aficionados al fútbol ya no se den por satisfechos con la cháchara de Thierry Roland, exigirán que la televisión retransmita un partido comprensible (puesto que existe una *verdad* del partido). ¡El progreso será cientos de veces más real que si se incluye un aparato deportivo en la lista althusseriana de los Aparatos Ideológicos del Estado!

¿Y por qué no podríamos decir también: en tanto que espectáculo audiovisual, el fútbol televisado es nulo, tímido, sin inventiva, apenas

2. Número 229, junio de 1978.

mejor que una partida de *flipper* en la que sólo te puedes identificar con la bola? ¿Por qué los recursos de la imagen electrónica son deliberadamente no-utilizados? ¿Por qué no pedirles a algunos cineastas —a auténticos cineastas— que se encarguen de la retransmisión de un partido, del montaje y del comentario (sabemos que Godard sueña con ello)? ¿Por qué, de entre todas las cosas que se filman, el deporte es la que se hace con el mayor pasotismo, como si éste fuera la garantía de la normalidad de la televisión?

En cuanto al sociólogo indignado, si mira un partido, ¿por qué no tendría derecho a exigir que lo que él sabe —y que sabe que los periodistas deportivos no dirán, aunque lo sepan— sea dicho? ¿Todo lo que, por arriba o por abajo, condiciona el juego, su fuera de campo económico y social, *su forma de ser atravesada por la política de parte a parte*?[3] ¿Todo lo que va desde el precio del emplazamiento publicitario del lugar desde donde se lanzan los córners, hasta las diferentes técnicas (de Estado o no) de concentración y de entrenamiento?

Tres maneras de estar descontentos con el deporte televisado. ¿Tres maneras que no coinciden, que incluso se enfrentan la una con la otra? Cierto. Pero sólo lo es si nos quedamos con un concepto de los medios de comunicación en los que el deporte continuaría desempeñando el papel de equivalente general de todos los espectáculos, de

3. Mucho apostaría a que nadie ha creído jamás, salvo bajo la forma de una negación, en el carácter no-político del deporte. Sea de forma superficial (sería «recuperado» por la política y ofrecería propagandas manteniéndose al mismo tiempo puro), sea profundamente (proporcionaría el modelo abstracto de esas propagandas disponiendo cierta instrucción corporal). Sin embargo, que el deporte sea «político» es aún esgrimido como una idea de una audacia y de una novedad inauditas, cuando ya, en las ruinas del viejo discurso humanista (a lo Giraudoux), los propios políticos sostienen un discurso completamente cínico en el que el acontecimiento deportivo es asimilado a un acontecimiento político y en el que la capacidad de organizarlo legitima la tortura como modo de gobierno. Es ese cinismo bastante reciente, el de Videla, «verdadero vencedor» del Mundial de 1978, y que no había ocultado sus intenciones, que nos obliga, más que a descubrir que el deporte no es ni «inocente», ni «neutro», ni «inofensivo» (puras banalidades), a pensar la réplica en el mismo plano, en la misma escalada de medios de comunicación (donde el boicot puede revelarse como una arma eficaz, o no), escalada en el transcurso de la cual habríamos acabado por olvidar hasta la *realidad* del deporte, convertido a su vez en puro simulacro.

modelo de todos los enfrentamientos (comprendidos, y sobre todo, los políticos), en suma, si se trata del deporte como unificador ideológico. En ese caso, es cierto, hay que temer lo peor. El único modo de no arrojar al bebé (el cuerpo) con el agua del baño (el deporte) es dispersando, disgregando, desmultiplicando el espectáculo deportivo.

(*Cahiers du cinéma*, nº 292, septiembre de 1978)

Los dandys del cable

Thierry Jousse

A la pregunta «¿Cómo se puede ser cinéfilo hoy en día?» cabría responder de forma lapidaria: *fuera de la televisión no existe salvación.* Otros lo han dicho antes que yo (Skorecki, Biette, Daney), pero la situación es actualmente más compleja. La oferta es mucho más amplia y los pasadores, como las correas de transmisión, escasean. Este claro retroceso de la pedagogía tradicional, del que el servicio público actual es ampliamente responsable, sólo presenta inconvenientes: deja abierto un terreno considerable en el que las películas son libradas a sí mismas y a los telecinéfilos, en cierto desorden pero también en una gran libertad. Canal +, y luego las cadenas temáticas *Ciné Cinémas* y *Ciné Cinéfil*, con todas sus programaciones en el asador, dan muestras de poner a disposición general la historia del cine. Todas las películas están virtualmente ahí, van merodeando, pasan y vuelven a pasar, aparecen y desaparecen, forman un banco de datos al que se puede acceder en cualquier momento, tanto más cuanto que la edición en vídeo es su relevo permanente.

La cinefilia de los años cincuenta y sesenta era en esencia vertical, genealógica e histórico-empírica: la historia del cine, vía Cinemateca, pasaba por una serie de etapas, de rupturas, de conexiones y de influencias, incluso en el caso en el que el más dandy de los dandys con-

seguía encontrar el objeto menor que virtualmente vendría a desestabilizar todas las jerarquías. En el fondo, para esta generación, la historia del cine era una e indivisible; Fuller o Godard eran los descendientes directos de Griffith o de Lumière. Incluso Vittorio Cottafavi o Bud Boetticher podían aún emparentarse con Giovanni Pastrone o con William S. Hart. La cinefilia de los años setenta y ochenta, ya formada por la televisión (es mi caso), era mimética. Flotaba todavía entre la sala cinematográfica y el aparato de televisión, quería destruir su juguete en nombre de la política, soñando al mismo tiempo con reproducir las grandes batallas de sus mayores.

Finalmente, tenía muy arraigado el sentimiento de haber llegado demasiado tarde, bañándose ya en la cultura de las series y de los folletones. Es de hecho en el cruce de los decenios de los setenta y ochenta cuando la parte más heroica de la cinefilia se evaporó frente a la asunción de lo cultural del que el triunfo de *Télérama* es el signo definitivo.

En cuanto a la cinefilia de los años noventa y dos mil, es horizontal, digital y rizomática. Nadie puede descender de nadie puesto que todo está ahí. Esta nueva cinefilia funciona un poco como el montaje virtual: se procede por separaciones abstractas, se hacen un montón de pruebas de montaje, se crean alianzas, y, en el fondo, no se ven más que fragmentos. Se privilegian las secuencias, los planos, los detalles, las actitudes por encima de las películas mismas, gracias al uso intensivo de la parada de la imagen, de la aceleración, o simplemente con el mando zapeador. Las películas pierden sus raíces, e incluso sus autores crecen como hierbajos, un poco como los rizomas descritos por Deleuze y Guattari.

Ese proceso mental está admirablemente escenificado en *Dream On*, la serie creada por John Landis que podemos ver todos los domingos por la noche en el Canal Jimmy (otra cadena por cable). El principio, descrito una infinidad de veces, es el siguiente: los recuerdos del héroe, el editor Martin Tupper, son reemplazados por extractos de películas, telefilmes y otras series, e intervienen como bocanadas de recuerdo y de comentarios de la situación presente, a menudo extremadamente divertidos. Las imágenes se han convertido en la sustancia mayor de nuestro cerebro y el recuerdo-pantalla adquiere su forma televisual. De hecho, el fenómeno no tiene nada de trágico, actúa como un psicoanálisis salvaje y permanente, y más bien da la sensación de ayudar a vivir al personaje fetiche de *Dream On*. Esa

irrupción del recuerdo involuntario, la mayor parte del tiempo cómica, es un poco comparable al proceso del *sampling* en el rap: un extracto, a menudo muy breve, es alejado de su función primigenia, desviado de su contexto. Del mismo modo, el extracto de una película, por el juego de la citación, actúa de forma diferente, encuentra otro campo de acción, se sitúa de nuevo y modifica el sentido o la dirección del campo (en el sentido magnético o analítico del término) de imágenes en el cual aparece. El autor es relativizado. La película es desposeída de su peso referencial, histórico, de su paternidad. Flota y va a la deriva como un átomo, a la espera de un encuentro fortuito con otro átomo. Es un aligeramiento que rima con consuelo, y actúa como un bálsamo sobre el cerebro del cinéfilo tullido de recuerdos, pero también es una pérdida de referentes, la destrucción de una cierta organización racional de la memoria, una programación de la amnesia. Reconozcamos de todos modos que esta contaminación de todas las imágenes, tele y cine confundidos, obras de arte y tostones unas al lado de los otros, tiene algo de liberador. Nos vengamos con ella de la obligación de que sólo nos gusten *las grandes películas de la historia del cine*. Nos permite reivindicar nuestras pervesiones. Nos obliga a reconsiderar nuestra experiencia real de espectador y nos fuerza a admitir que tal o cual serie —pongamos por caso, *Los vengadores* o *The invaders*— ha tenido un impacto más considerable sobre nosotros que la visión de tal o tal obra reputada como mayor; digamos, *El acorazado Potemkin* (Bronenosez Potemkin, 1925) o *Les Enfants du Paradis* (1943). Desde ese punto de vista, Norteamérica, y en particular sus cineastas, han logrado cierta ventaja sobre nosotros. Después de la Nouvelle Vague, que bien mirado tenía el entusiasmo y la inocencia segura de sí misma e iconoclasta de las generaciones inaugurales, en Francia la cinefilia se volvió más bien paralizante, y de algún modo continúa siéndolo. Mientras que los cineastas norteamericanos de la generación de Joe Dante, John Carpenter o incluso Tim Burton, sin olvidarnos de Quentin Tarantino, no se han sentido nunca abrumados por el peso de sus referencias a la ciencia-ficción de los años cincuenta y sesenta, a Jack Arnold, Roger Corman o Mario Bava.

Al cine y a la televisión en Francia les ha faltado ofrecernos objetos supuestamente menores que a menudo son menos castradores que las referencias mayores. *Les Tontons flingueurs* (1963) o *Une aventure de Vidocq* (1947) no forzosamente nos tienen que bastar.

Pero esta desjerarquización, verdadera desreglamentación en ma-

teria de valores cinefílicos, posee también unos evidentes efectos perversos. Tiene la tendencia a allanar todas las diferencias y nivelar todas las películas, a hacernos creer que el trabajo de Raoul Walsh y la labor de Willy Rozier son de la misma naturaleza. Es un discurso tanto más peligroso cuanto que ciertos aspectos de la historia son algo ajenos a esta disposición generalizada: por ejemplo, la modernidad de los años sesenta y setenta es sin duda alguna la tendencia más descuidada de los «bancos de datos» audiovisuales. No vemos demasiadas películas de Glauber Rocha, Marco Bellochio o Robert Kramer en las nuevas pantallas.

No por ello habremos de dirigir nuestra mirada al pasado. La digitalización de la cinefilia está en marcha. A pesar de sus probables desviaciones, es preferible a la metamorfosis de la pasión cinefílica en discurso sobre el patrimonio, incluso a la transformación del cine en un puro objeto de saber y de historia. Apostamos que se está reorganizando un nuevo circuito, una nueva red, una nueva geografía. Y que una nueva generación, a través de esa instrumentalización generalizada de las imágenes, está en condiciones de reapropiarse de la herencia de la antigua cinefilia. Una última paradoja: esta cinefilia de apartamento —minoritaria como todas las fomas de cinefilia pero más diseminada ante la ausencia lógica de un lugar amplio de reunión— ¿no está, ante la amenaza de lo todo-cultural, a punto de reunir dos condiciones fundadoras de la antigua cinefilia: la clandestinidad y un cierto dandysmo?

(*Cahiers du cinéma*, nº 498, enero de 1996)

Justicia para James Bond

Nicolas Saada

Una cosa está clara: la política de los autores ha ganado la partida, para lo bueno y para lo malo. No hay ni un fanzine, ni un semanario, ni una sección de cine en la televisión que no hable de «la última película de...». En treinta años son pocos los cineastas que han podido eludirlo: las películas se reducen siempre al individuo que está detrás de la cámara.

A nadie se le ocurriría nunca evocar la serie de películas de James Bond citando los nombres de sus realizadores. Nos cuesta imaginar un cinéfilo enzarzándose en discusiones con un amigo por culpa de John Glen, Lewis Gilbert o Peter Hunt. Nos referimos a una de James Bond como una especie de término genérico que engloba toda la serie desde su creación.

Las primeras películas de James Bond han sido por fin editadas en Francia en DVD, en orden casi cronológico, tras haber salido el año pasado al mercado *El mañana nunca muere* (Tomorrow never dies, 1997) y *Goldeneye* (Goldeneye, 1995). He aquí la ocasión de tratar de comprender cómo las películas *a priori* más impersonales de la historia del cine son sin duda mucho más interesantes y fascinantes de lo que nos imaginábamos.

François Truffaut veía en las películas de James Bond una floja parodia de las películas de Hitchcock y de *Con la muerte en los talo-*

nes (North by northwest, 1959), expresando así su desprecio por la serie. Fellini, en cambio, nunca ocultó su pasión por las películas de James Bond, e incluso acarició la idea de realizar una. Cada DVD se acompaña de un documental explicando la génesis y el rodaje de las películas. Se adivina que detrás de todo ese trabajo se esconde mucho más que un puñado de seguidores: más bien unos apasionados del tema que han localizado archivos, extractos de entrevistas, croquis.

Agente 007 contra el doctor No (Doctor No, 1962) y *Desde Rusia con amor* (From Russia with love, 1963), rodadas una detrás de otra, entre 1962 y 1963, se distinguen en primer lugar por la mano nada desdeñable de su realizador, Terence Young. Éste es el inventor del estilo James Bond, con su ritmo enérgico y el montaje trepidante de Peter Hunt, virtuoso en la materia. *Agente 007 contra el doctor No*, rodada en las condiciones de una verdadera serie B, es una rara mezcla de películas de aventuras y de ciencia-ficción, sin *gadgets*, pero con la dirección artística de Ken Adam. Éste impresionó hasta tal punto a Kubrick que lo contrató para *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb, 1963). *Desde Rusia con amor* es una verdadera película de espionaje, inspirada en *Operación cicerón* (Five fingers, 1951), de Mankiewicz, citada en numerosas ocasiones. Nos cruzamos con Lotte Lenya transformada en espía sádica. Es una joya de invención gráfica y de socarronería.

La serie de James Bond no está formada por simples películas inglesas (sin duda una de las razones por las cuales horrorizaban a Truffaut). Pueden ser comparadas a lo que se llamó, en arquitectura, el «estilo internacional»: una moda cuyas raíces se remontan hasta la Bauhaus alemana. Ken Adam, el diseñador de numerosos decorados de la serie, era de origen alemán y ello explica sin duda esa influencia. Si las películas de James Bond son tan poco apreciadas —y es del todo injusto—, es porque no expresan jamás un sentido «secreto» de la puesta en escena, o el punto de vista de un autor asfixiado por las reglas de un género. Los realizadores de las películas de James Bond se han metido en la serie con total conocimiento de causa, del mismo modo que Sean Connery se ha metido en los trajes a medida del sastre Turnbull y Asser. Terence Young ha diseñado visualmente el héroe internacional. Y es él quien ha inventado lo que hoy llamamos película de acción.

Los DVD de James Bond reproducen maravillosamente el clima insólito de las primeras películas Bond, con sus colores salvajes y su

formalismo devastador. De este lote de reediciones emerge *Goldfinger*, de Guy Hamilton, que ha firmado otras de James Bond, pero ninguna alcanza la locura y la inventiva de ésta. ¿Por qué? Robert Bresson calificaba *Goldfinger* de «notable», para sorpresa de muchos, que veían en sus palabras una broma o una provocación (o ambas) por parte del maestro. Bresson, el Cineasta, miraba cómo se agitaba un mundo vasto y secreto. *Goldfinger* es el guante vuelto del revés de Bresson: una máquina anónima, sin identidad, que produce un número asombroso de ideas cinematográficas, sin el efecto de una firma, sin la sombra de una «personalidad» en el puesto de mando. *Goldfinger* es una pura obra maestra. Una enloquecedora obra colectiva, en la que la noción de película de autor desaparece en provecho de una «película autora». El documental que acompaña la película, comentado por Patrick McNee (Steed, John Steed), tiene en cuenta esta idea. Habla de un trabajo de equipo al servicio de un artificio sutil, el James Bond, un programa errante, sin piloto, pero con una tripulación genial, una conjunción de talentos únicos en su género: Ken Adam, Peter Hunt, Guy Hamilton, John Barry.

Antes del declive de los años setenta, James Bond conoce un último coletazo en 1969 con *007 al servicio secreto de su majestad británica* (On her majesty's secret service, 1969): es la única película de la serie que no es un *programa*. Realizada por Peter Hunt, explora el personaje bajo un ángulo inédito. La película reúne el más hermoso de todos los *castings*: Diana Rigg como chica Bond, Gabriele Ferzetti recién salido de Antonioni, y Georges Lazenby. Es un James Bond en el que por una vez ocurre alguna cosa personal, singular. Está estructurada sin nervio, casi de forma desordenada, como si estuviera bajo la influencia perniciosa del cine moderno. En el DVD, su realizador comenta la escena inicial con un tono desenvuelto («Oh, it's charming», insiste). Como si no fuera consciente ni un segundo de la belleza macabra de la más lograda de las películas de James Bond.

Es ese juego entre el vacío absoluto y la gracia desconcertante el que hace de las películas de James Bond una experiencia regocijadora. El DVD rinde, pues, justicia a las mejores películas de James Bond: singulares y magníficos *objetos*, películas anónimas donde la dirección se expresa a pesar del espectáculo, como quien no quiere la cosa, pero nunca *clandestinamente*.

(*Cahiers du cinéma*, nº 550, octubre de 2000)

Wim's movie

(*Relámpago sobre el agua [Nick's Movie — Nick's film]*, de Wim Wenders)

Serge Daney

1. Hay dos frases inolvidables en la filmografía de Raymond Nicholas Kienzie, conocido como Nicholas Ray, alias Nick. En 1957, en el desierto libio de *Bitter Victory* (1957), Richard Burton constata amargamente: «I kill the living and I save the dead» (Mato a los vivos y salvo a los muertos). El año anterior, era James Mason quien quería matar a su pequeño hijo gritando: «God was wrong» (Dios hizo mal; mal al detener el brazo de Abraham). La película se llamaba *Bigger than life* (1956). Estas dos frases constituyen todo un programa: la de Mason es en la filmografía de Ray la versión del padre, un padre enloquecido, amenazador, indigno: perverso. La frase de Burton es el *impasse* del hijo, la doble-coacción de la cual no sale, en ningún caso, indemne: matar al padre vivo o salvarlo muerto. El tema de las películas de Ray no es tanto la rebelión como la imposibilidad de una rebelión, el contencioso infinito entre dos hombres, uno joven y el otro viejo, un adoptado y un adoptivo. El viejo «hace» de padre, se expone a los golpes, amaña su muerte, priva al hijo de su rebelión, justamente. El hijo histerizado debe sustentar el deseo del padre y, para ello, suponerle un deseo. *Wind across the Everglades* (1958) es, en ese aspecto, una película admirable. Casi todas las películas de Ray narran esa historia, todas acaban mal o más bien no acaban, o lo ha-

cen con un *happy end* tan falso y chapucero que lleva a la risa. Eso, *esa alianza forzada en el sentido de la filiación, o esa filiación vivida como una alianza*, constituía el cine de Ray. Pero es también, a comienzos de los años ochenta, una manera como otra de explicar la historia del cine.

2. En la película de Wim Wenders, esa *Nick's Movie* convertida *in extremis* en *Relámpago sobre el agua*, Ray se ha convertido para Wenders en un personaje de Ray. Esa película es como el punto final de la famosa política de los autores, una política inventada para defender películas como las de Ray y que se formulaba ya de forma extraña, edípica: el filme fallido de un autor era siempre más interesante que el filme logrado de un no-autor. En otros términos: *right or wrong*, es del padre de lo que se está hablando. Actualmente se sabe que esa política de los autores se ha convertido, a escala comercial, en *marketing* de los efectos de las firmas y a escala de los cineastas en un culto hipócrita de los muertos. *Relámpago sobre el agua* es todo eso y más que eso, menos una película sobre la filiación que *la filiación hecha película*. En la entrevista que publicamos en este número, Wenders se declara incapaz de separar las dos películas, la que ha respondido al deseo (por una llamada telefónica) de Ray y la que ha respondido al encargo (otra llamada telefónica) de Coppola. Por un lado una película de autor, a la europea, abierta, incluso boquiabierta, pobre, experimental, un documento sobre los *lofts* de Nueva York. Por otra, una película de artesano, a la americana, profesional, minuciosa, rica, un *revival* de la California de los filmes negros y de las novelas de Dashiell Hammett. Habría que ser ciego o injusto para no asombrarse ante el hecho de que Wenders ha «conseguido» encontrarse simultáneamente en las dos situaciones límites para un cineasta: no habiendo escogido el tema/escogido *por* su tema. Pero las dos experiencias están comunicadas: Wenders aprende *in extremis* junto a Ray las cualidades que necesita para enfrentarse a Coppola. Vuelve una parte de Norteamérica (una parte herida) contra la propia Norteamérica. De hecho no es el primero en hacerlo: esa historia ya viene de lejos. Algo de ello había en *El desprecio* (Le mépris, 1963), donde Godard aparecía como el ayudante de Lang rodando «La Odisea» para un productor paranoico que se llamaba Prokosch. Lang era un viejo maestro venido a menos, un monumento del cine y también alguien que había sufrido mucho en Hollywood. Después hemos vis-

to a Welles junto a Chabrol, a Fuller con Godard y con Wenders, a Ray con Wenders, e incluso a Fassbinder actuar en películas didácticas de Sirk, etcétera.

3. No estoy hablando aquí de la influencia de los viejos sobre los nuevos, ni tampoco de la generosidad cinefílica (hemos visto a Scorsese apoyar a Minnelli, a gente intentando montar una última película para Tourneur); hablo de la *presencia*, de la presencia física de ciertos cineastas en las películas de las *nouvelles vagues* (francesa primero, después italiana, alemana). No importa cualquier cineasta, sino aquellos que, nacidos en Norteamérica alrededor de 1910, han visto un día su carrera interrumpida, impedida, hundida. Entre 1960 y 1965, cineastas tan importantes como Welles, Mankiewicz, Kazan, Sirk, Ray enmudecieron o perdieron el favor del público, y en consecuencia de los estudios. Se convirtieron en demasiado singulares, demasiado modernos para Hollywood. En esa época se vieron los efectos de la crisis de Hollywood o de la mezquindad de los grandes estudios. Pero ese fenómeno era también *simbólico*. Por primera vez en la historia del cine, una generación nacida en el cine (a diferencia de la anterior que fue la de los pioneros) ya no trabaja más, pierde el derecho de decir: «El cine, nuestro oficio». Frente a la excepcional longevidad de sus mayores (Hitchcock, Ford, Hawks, Walsh, DeMille: cincuenta años de cine, sin interrupción), su horizonte se estrecha, su tiempo pasa más rápidamente y aunque aún tienen muchas cosas que decir, son reducidos al silencio.

4. No se había visto nunca antes, al menos en Norteamérica. Tanto más cuando al mismo tiempo surgen en Europa (y en Francia primero) las *nouvelles vagues*, los primeros cineastas cinéfilos. No se dieron cuenta en esa época de que esos jóvenes autores, que habían inventado la política del mismo nombre sólo para asegurarse de que eran ellos los beneficiarios, no podían afirmar que el cine fuera para ellos un *oficio*. Es probable que la idea misma de oficio les pareciera de entrada escandalosa y regresiva. Se hablaba más bien de obra, de vocación, de experiencia. Sin embargo, veinte años después, más allá de la guerra fría entablada entre ellos, Godard y Truffaut tienen esto en común: no dejaron nunca de rodar, con o sin público, a favor o en contra: el cine es su oficio. O, como dice Truffaut, «lo que me hace feliz en el cine es que me proporciona el mejor modo posible de emplear

el tiempo». Pero Truffaut obró de manera que esto fuera cierto, cierto para él. Lo mismo ocurrirá sin duda con Wenders, o con Bertolucci, con Fassbinder o con los Straub. En Europa, el factor decisivo no es el éxito de público, es la capacidad de construir la *máquina* que, a pesar de ciertos fracasos pasajeros, puede reproducirse siempre. La máquina Moullet, la máquina Ruiz, la máquina Duras, la máquina Vecchiali, y otras más. Es así como puede nacer una estética. Pero en Estados Unidos no existe nada igual (salvo quizá Cassavetes): la generación rota hacia los años sesenta no sabía obrar «de otra manera». Era Hollywood o nada. Salido de un contrato de por vida con la MGM, Minnelli acabó prematuramente; Kazan y Fuller escriben; Sirk vuelve a Europa; Ray se exilia; Welles se exhibe; incluso Wilder, Preminger, Mankiewicz tienen problemas. Mi idea es que los jóvenes cineastas europeos han *exorcizado* el miedo que tenían de no rodar siempre, permitiendo a sus mayores norteamericanos una especie de supervivencia fílmica, de manera que pudieran ser *verdaderamente* sus herederos. Paradoja: *El amigo americano* es también un padre norteamericano al que le han ocurrido desgracias.

5. Encuentro que la palabra «cinefilia» es demasiado limitada para dar cuenta de ese fenómeno. No se trata tampoco de una historia de las formas, a lo Burch, de una lista de influencias (porque las verdaderas influencias son siempre oblicuas). Se trata del *estatuto* mismo de esos cineastas, de su historia, de aquella de la que proceden y de aquella que ellos mismos se han fabricado. Se trata también de alguna cosa que sólo el cine puede hacer (junto con la pintura) porque es un arte figurativo, es decir, la oportunidad de hacer que las figuras *vuelvan*, de hacer que vuelvan de un pasado donde han representado algo único para otro. Los actores son esas figuras privilegiadas, son lo esencial del diálogo entre los cineastas, sobre todo cuando ese diálogo no existe por otro lado. Gracias a ellos, el cine nunca es una simple sucesión de estilos o de escuelas y los fenómenos de filiación tienen lugar a través de las imágenes erotizadas, nostálgicas, envejecidas de los *mismos* cuerpos (habría que imaginarse a Rembrandt y a Frans Hals haciendo posar a las mismas modelos...). Esa historia del cine no se explica nunca porque es siempre íntima, erótica, hecha de piedad y de rivalidad, de respeto y de vampirismo. Sin embargo, es ésta la historia de la que las películas, cada vez en mayor medida, ofrecen un mayor testimonio. El encuentro entre Ray y Wenders, la película na-

cida de este encuentro, hacen que esa historia sea cada vez más ineludible. En un texto que se interpreta equivocadamente como un *gag*, Comolli había observado correctamente en *Cincuenta y cinco días en Pequín* (Fifty five days at Peking, 1962) que Ray interpretaba el papel del embajador norteamericano paralizado como una metáfora de su situación como «autor» de una película que se le escapaba de las manos. Final de la carrera oficial del cineasta *y* comienzo de su carrera como «actor». Un actor exhibicionista y que lo sabía, que se vio envejecer en las películas de los demás y a veces en las suyas (véase la muy apropiadamente titulada *We Can't Go Home Again* [1971]). Lo que era moderno, era la supervivencia de un cineasta *como un cuerpo* sin empleo, como estrella invitada extraviada, como un fantasma. Y el más moderno, en ese sentido, era Welles. Lo que era clásico, en cambio, era la elisión del cuerpo del cineasta (o su presencia irónica: Hitchcock): ¿qué hay de más inimaginable que la aparición de un Mizoguchi (o de un Ford o de un Hawks) en sus propias películas? Nada. Toubiana tenía razón al decir (en *Libération*) que Ray había donado su cuerpo al Cine como otros lo han hecho a la Ciencia. Salvo que el Cine como tal no existe, es siempre un cineasta, y en este caso fue Wenders.

6. Es por ello por lo que la actitud que consiste en criticar una película por una razón moral me parece, también ella, insuficiente, si no injustificada. Lo que resulta siempre abyecto es la plusvalía figurativa, la «sobreimagen» que un autor protegido extrae del espectáculo de un actor expuesto. Expuesto a la indecencia, al ridículo, a la muerte. Es lo imposible del contrato fílmico, la ignorancia de la no-reciprocidad de ese contrato. ¿Pero qué ocurre si el actor, que también ha sido autor, que entiende «las dos caras de la moneda», ha suscitado ese espectáculo, lo ha querido? ¿Si ha hecho don *también* de ese espectáculo? Frente a Ray hay otro actor, introvertido, incómodo: Wenders. Entre ellos, el juego está igualado ya que tienen un punto en común: son unos *poseurs*. Desde sus comienzos, Wenders ha sido un cineasta de la seducción, no de la exhibición pero sí de una pose discreta, imperceptible, que hace que las imágenes más neutras procuren a aquellos que figuran en ellas, y aquellos a los que hace figurar, el goce secreto de saberse vistos, de saberse sorprendidos «sin estar posando». Pose «al cuadrado» que, lo confieso, me irritaba en las primeras películas de Wenders, y todavía en *El amigo americano*, y de la que encuentro bien que, en vez de cultivarla, haya hecho de ella el tema y la propia

materia de *Relámpago sobre el agua*. Puesto que el encuentro entre Ray y Wenders, empezamos a sospecharlo, es un verdadero encuentro. Ray sabe de qué va el juego de «Adivina quién te dio» entre el que está posando y el que hace posar, entre el que mata y el que muere (*Bitter victory* todavía, retomado en *El amigo americano*: el que da el golpe grita al mismo tiempo, grita en vez del otro). Sólo basta con ver el final de la película: el cansancio en el rostro de Ray no tiene nada más que decir, dice «*cut!*». Wenders (fuera de campo): «Don't cut». Ray: «Don't cut». Es un juego en el que nadie gana. Pero es un juego que salva la película del voyeurismo o de la necrofilia pura y simple. Hay en todos nosotros una conciencia tal de la presencia de la cámara que esta presencia se convierte en el único motor de la película, empujando al espectador hacia la periferia, privándolo de su «trance de muerte».

7. Porque creemos con demasiada facilidad que la cámara deshace las poses, hace que caigan las máscaras. Pedimos demasiado deprisa socorro por profanación. Una cámara sólo capta máscaras o reflejos. El «directo» no es nunca más que el nombre dado a una técnica de grabación; el directo «en sí» no existe. «En directo» asistimos a la fabricación de un *cuerpo sutil*, hecho de los indicios materiales de la idea que se hace de sí mismo el cuerpo expuesto a la cámara. Un cuerpo sutil, una veleidad como máscara, un desconcierto y una transformación, un jeroglífico; no es nada simple. Ahí hay algo más que el buen hacer de un actor (o entonces es que todo el mundo es actor). Ese cuerpo sutil, ese cuerpo protector, es el mismo que el otro, fuera del himen, pero el himen es sólido. Es por ello por lo que pienso que Wenders ha hecho bien montando de nuevo *Relámpago sobre el agua*. La versión mostrada en Cannes era una película larga, enojosa y bastante caótica con la que no se podía estar de acuerdo si no era diciéndose que era la *realidad* del rodaje la que se encontraba así fijada. Pero se trataba del rodaje de una película que nadie había querido hacer, una película huérfana que nadie asumía. En una escena, que ha desaparecido del montaje final, veíamos al montador intentando poner orden en la película. Yo había tenido la sensación de que la película no era ni de Ray (fallecido antes del final del rodaje) ni de Wenders (a quien el equipo reprochaba, en una escena que también ha desaparecido, haber abandonado la película yéndose a California), sino del montador, Peter Przygodda, y que ponía en evidencia sus dificultades y su sufrimiento. Przygodda privilegiaba la figura de Ray

moribundo, los parones de un rodaje accidentado, el disgusto de un equipo encerrado en su impotencia y su voluntad de hacer bien las cosas. Es cierto que, al montar de nuevo la película, Wenders ha cometido cierta traición: ha traicionado la película de Przygodda, el documento puro y duro. Podemos lamentarlo (sería de hecho interesante mostrar las dos versiones), pero es igualmente cierto que ha encontrado el verdadero tema de la película, que no es ni la muerte de Ray, ni el rodaje, sino *la verdad de su relación* con Ray. Hay que recordar esa escena magnífica de *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, 1975), en la que Zwischler, que ha vuelto a ver a su padre pero es incapaz de hablar con él, compone, mientras su padre duerme (es impresor), la primera plana del periódico en la que aquél estaba trabajando. Lo escrito triunfa ahí donde falta la palabra. «Mientras el padre duerme», mientras Nick Ray muere: aprovechándose de una intermitencia. En la versión definitiva de *Relámpago sobre el agua*, la presencia de Ray es así: intermitente, misteriosa. A veces parece como si ya estuviera muerto desde hace tiempo. Me gusta mucho esa escena (que se podrá juzgar como demasiado explícita, pero es lo que me gusta de Wenders, la gravedad de sus explicitaciones), en la que Wenders sueña que está en el lecho del dolor de Ray y que éste lo cuida, un Ray zombi, atento y un poco cómico, un fantasma como los de Kurosawa.

8. Wenders declara, en la entrevista, que ha querido que, después de todo, *Relámpago sobre el agua* sea una película de ficción. Es por ello por lo que deshizo el montaje de su amigo Przygodda. No era solamente una cuestión de diferencia de estilo o una preocupación comercial. Era una cuestión de contenido. Existen quizá sólo dos grandes temas en el cine: la filiación y el parentesco. Ray y Wenders tienen en común que tienden a mezclar, a invertir, a confundir esos dos temas. Decía al empezar: filiaciones vividas como un parentesco o parentescos forzados en el sentido de la filiación. ¿Wenders es el amigo o el heredero de Ray? Los dos, sin duda, pero la elección que ha hecho de renunciar a la piedad documental, para hacer *Relámpago sobre el agua* (es decir, *Wim's Movie*), indica que ha optado por la filiación, una filiación que tiene el ánimo de asumir (porque la filiación es evidente, implica la ficción, una ficción *de la cual se viene*: «No una ficción que vendría de ellos», se repite incansablemente en *France/Tour/Détour/deux enfants* [1977-1978], «sino que son ellos los que vendrían de una ficción»). Inversamente, podríamos mostrar que el

parentesco es un tema que siempre hace derrapar la ficción hacia el documental o hacia la utopía; pero eso es otra historia. Es el sentido que le doy al referirme de nuevo al montaje final del estilo de Wenders, hasta en sus tics y su soltura (por ejemplo, los cambios musicales del género *road movie*). Como si en un determinado momento se hubiera dicho a sí mismo: voy a hacer la película de tal manera que el *Officiel des spectacles* pueda resumirla así: «Un viejo y un hombre más joven, ligados por una extraña amistad, empiezan a hacer una película juntos, pero el primero muere prematuramente». Era necesario que la película volviera a ser anónima, que el cadáver fuera embalsamado, aplanado. La única manera de contestar a la exhortación perversa de Ray (algo así como: te pido que me traiciones) es la de ser un buen hijo, un buen *cinéfils*, un buen cineasta.

(*Cahiers du cinéma*, nº 318, diciembre de 1980)

El punto crítico

(Mesa redonda con Olivier Assayas, Alain Bergala, Serge Daney y Serge Toubiana)

Tras su número dedicado a la situación del cine de autor en la actualidad, los Cahiers *habían prometido intervenir sobre la cuestión de la crítica, al ser esta última un elemento activo de aquella situación y porque no había sido encarada* de buenas a primeras *en ese mismo número, a pesar de que el texto de Pascal Bonitzer («Standards de emoción») hacía múltiples incursiones en ella.*

Si se ha disparado la alerta, sin duda ésta también se ha producido respecto de la función crítica. Todo indica que existe en la actualidad un malestar de la crítica que sobrepasa ampliamente las fronteras del cine y cuyos signos observamos multiplicarse un poco por todas partes. Ante la evidencia del poder de impacto y de seducción que poseen los grandes medios de comunicación sobre el público, ante la poca influencia que le resta sobre las elecciones cuantificables de ese mismo público, la crítica ha llegado a dudar de sí misma, de su papel y de su función en una relación de fuerzas de la que constata globalmente que evoluciona muy deprisa en perjuicio suyo.

Evidentemente, una revista como los Cahiers *no puede salir indemne de ese malestar, aunque no haya tenido nunca la tentación de reducir su función a la de una guía del consumidor ilustrado del cine y se esfuerza,*

tendencialmente, a no aceptar el cine tal y como le llega, cada vez más fragmentado de antemano por el juego regulado de los medios de comunicación, sino a seguir considerando que aquél es uno y determinando su propia coyuntura, tratando de establecer sus propios puentes, en un contexto general del que, respecto al espectador, debe también dar cuenta.

Pero lo que nos coloca en la situación de enfrentamiento con cierta serenidad a esta fluctuación actual de la función crítica (cuyo debate abierto en este número en relación con la película de Fellini, Y la nave va *[E la Nave va, 1983], es un indicador de lo que nos afecta) es que el diálogo permanente y vivo con los autores, o más ampliamente con los que hacen cine, sigue teniendo en los* Cahiers *un lugar esencial y nos permite alimentar una relación abierta con el devenir del cine, más allá de su encuentro con el público, aunque este encuentro nos preocupe, entre otras cosas porque es ahí donde se diseñan las condiciones económicas de ese devenir.*

A. B y S. T.

ALAIN BERGALA: Actualmente sería sin duda plantear mal el problema diciendo simplemente que existe una crisis de la crítica o de los críticos. En su conjunto, la crítica más bien ha evolucionado, se ha cultivado más y hace mejor su trabajo que hace veinte años. A lo que estamos asistiendo es a una crisis de la *función crítica*. En efecto, no hace mucho tiempo, la crítica constituía un elemento relativamente importante en el entorno de las películas. Hoy en día sufre la competencia de elementos mucho más potentes o atractivos —la publicidad, *Ciné-chiffres*, la televisión, las radios libres, etcétera—, que cubren, en relación con ese entorno de las películas, un territorio cada vez más amplio, reduciendo como una piel de zapa el de la función crítica.* Y aun con todo tenemos a menudo la sensación de que la crítica, en relación con la orquestación mediática de los acontecimientos cinematográficos, es cada vez más un asunto de David contra Goliat. Pero sin duda hay otro dato que hay que integrar para entender esta crisis de la función crítica, que es el estado actual del cine, tal como hemos empezado a hablar en nuestro número sobre el cine de autor en la actualidad, y que hace que la función crítica no sepa ya muy bien cómo y sobre qué debe ejercerse.

* Según el diccionario francés *Petit Robert*, la expresión *peau de chagrin*, literalmente *piel de zapa*, es una alusión a la novela de Balzac: bien material o moral que merma. (*N. de la t.*)

SERGE TOUBIANA: Echando la vista quince o veinte años atrás, podríamos analizar qué ha sido de la Política de los Autores. Fue diseñada por la parte más minoritaria y más ilustrada de la crítica, aquella que estaba situada en la vanguardia en los años cincuenta. Esta política ha proporcionado unos autores que, poco a poco, no han sentido tanto la necesidad de la crítica para existir. Algunos se convirtieron en una especie de super-autores (Fellini, Kubrick, Coppola, Bergman...), que no dialogaron más con la crítica sino que se dirigieron directamente al público, pasando por encima de ella. Se convirtieron en animales mediáticos, en un acontecimiento por sí mismos, en super-firmas. Francia sin duda se ha ahorrado ese fenómeno, puesto que no tiene cineastas-monstruos, pudiendo autorreferirse con el nombre de autor por encima de las instancias críticas. Bresson, Truffaut, Godard, Tati, etcétera, quizá porque la lengua francesa es menos vehicular que la norteamericana, porque las películas francesas tienen difícilmente acceso al mercado mundial, han mantenido siempre una relación directa, yo diría humana, con la crítica. En cuanto a esos super-autores, empezaron, a partir de cierto momento (el viraje decisivo data sin duda de comienzos de los años setenta), a mantener un diálogo con el público internacional, que no es el público de una cultura, sino del cine en su totalidad, a través de los medios de comunicación, los cuales han empezado a tener en cuenta el efecto-acontecimiento propio del cine, y a parasitarlo. No son únicamente los medios de comunicación los que han determinado esos cambios, sino que existen otras máquinas-intermediarias muy eficaces: el Festival de Cannes constituye un ejemplo, como uno de los acontecimientos mundiales que, sin duda alguna, ha contribuido a dar toda clase de oportunidades a los autores, a permitir a la crítica ver el máximo de películas venidas de todos los horizontes posibles, pero que también ha contribuido a privilegiar la aprehensión de la película como acontecimiento. Dentro de esta lógica, la crítica no es más que un pequeño aspecto, representa un pequeño espacio de escritura en relación con ese bombardeo mediático. Conserva un poder, el de mermar la imagen de una película, perjudicarla o al contrario halagarla, alabarla, pero ese poder casi se confunde con otros mucho más potentes, y que proceden de otra lógica distinta a la *lógica crítica*.

Existen otros parámetros que acompañan esa confusión y que explican que la crítica, actualmente, dé la impresión de haber perdido pie en su modo de aprehensión de la película de cine, de no estar ya a

la altura de sus propias exigencias y de lo que tenemos derecho a esperar de ella. Existe, por ejemplo, la crisis profunda del sector llamado de «arte y ensayo», de todo ese sector que funciona un poco como el *laboratorio* del cine internacional, que tiene vocación de seleccionador previo, de separar el grano de la paja, de detectar con antelación los futuros «grandes nombres». El arte y ensayo, hoy en día, se ha vuelto *grosso modo* inoperante; ya no es un puente interesante para pasar de un microsistema de difusión a un macrosistema.

A. BERGALA: En esta discusión sobre la crítica, hay otro elemento de la situación actual que nos veremos en la obligación de tener en cuenta, y es que el público real del cine actual, los muy jóvenes, no son lectores de la crítica de cine. Antes, los lectores de la crítica eran una avanzadilla del grueso de las tropas que formaban el publico de cine; en la actualidad podemos legítimamente dudar de ello: el corte parece más radical.

Una mirada atrás: Bazin, Bory

S. TOUBIANA: Quisiera sólo citar dos nombres de críticos, como un elemento de debate, porque simbolizan dos momentos críticos. Había un André Bazin, quien en los años cincuenta dialogó con los propios cineastas (Rossellini, Renoir, Welles, Buñuel) más que con el público realmente...

A. BERGALA: Salvo que André Bazin siempre ha tenido una actividad casi-militante, una actividad alentadora que lo ponía en contacto directo con una avanzadilla de ese público.

S. TOUBIANA: Y en cambio el crítico más representativo de los años sesenta y setenta, Jean-Louis Bory, no establecía ningún diálogo más que con el público. A través de *Le Masque et la Plume*, *Le Nouvel Observateur*, por su apertura al tercer mundo, fue un traductor, un pedagogo sin teorías preconcebidas, animado por un gusto muy ecléctico.* Su labor consistía en mantener un diálogo permanente con un público culto, de izquierdas, bienpensante, que podía seguirle en el circuito arte y ensayo para descubrir una película de Milos Forman o una de Yussef Chahine.

* *Le Masque et la Plume* es un famoso programa dominical de France Inter Radio, dedicado al mundo de la literatura, el cine y el teatro. (*N. de la t.*)

Para toda una franja del público culto en los años sesenta, la actividad como crítico de Bory, el cual tenía, digamos, un gusto medio, literario, garantizaba a ese público una buena cultura cinematográfica, moderna, abierta, no dogmática; mostraba también que el cine era efectivamente el bagaje cultural indispensable para *ser de su tiempo*. Para resumir, el cine no ganaba con ello un ahondamiento estético (no recuerdo grandes debates teóricos lanzados por Bory y, de hecho, existían otros lugares en los que se mantenían estos debates; aquí mismo, en primer lugar), pero reconquistaba con ello honorabilidad cultural y sociológica. En los años sesenta, un espíritu bien formado debía ser literario, cinematográfico y, por qué no, ideológico y político. La izquierda cultural había acogido el cine en su bagaje cultural y sociológico.

Desde entonces hemos entrado en una época en la que ha sido necesario inventar otros lugares críticos, abrir otros espacios; la novedad de los últimos años es la aparición de *Libération* como lugar donde se ejerce una actividad crítica y periodística. Una actividad a la vez de crítica y de periodismo del cine, incluso para rendir cuentas del acontecimiento cinematográfico.

La publicidad entra en escena

SERGE DANEY: Me gustaría retomar la cuestión inicial a partir de la publicidad. Hemos sido siempre publifóbicos en un momento determinado, por ideología o por puritanismo. Casi nadie lo es hoy en día. Hace diez o veinte años, los publicistas intentaban defenderse diciendo: «La publicidad es información», y eso nos hacía mucha gracia. Ahora podemos decir que en cierto sentido tenían razón, y que la manera de hacer una campaña de publicidad, una propaganda machacona o un cartel, la manera como se promociona una película, son inmediatamente descifradas por el público. Todo el mundo se ha convertido un poco en semiólogo sin saberlo. Es por ello por lo que podemos decir que Barthes está verdaderamente muerto y que los años sesenta son quizá menos Bory que Barthes. Hoy en día, la idea de que la publicidad informa es admitida sin problemas, pero no en el sentido que le darían los publicistas. Nos da cuenta en gran manera sobre el deseo —incluso sobre el inconsciente— de aquellos que se supone que deben producir, distribuir y promocionar las películas. La gen-

te descifra bastante bien lo que se llamaba en otros tiempos el segundo grado. En el momento en que se creyó haber hecho un gran descubrimiento asignando a la publicidad el título de noveno o décimo arte, creando los premios Minerve a imitación de los Césars, estos mismos imitación de los Oscars, haciendo tesis de doctorado sobre la «Diégesis y transversalidad en el caramelo Kréma», nos dimos cuenta de que el poder de manipulación de la publicidad se había exagerado demasiado, o más bien de que hay mucha publicidad que es totalmente ineficaz. Y que esta ineficacia puede tener un sentido. Por ejemplo, en cuanto a atracción sobre el público, el cartel de *Grand Carnaval* (1983) es totalmente inadecuado. Ante esta ineptitud, podemos decir con todo derecho que en este tipo de economía del cine, de presupuesto y de objetivos, cuando uno se equivoca con el cartel lo más seguro es que también se haya equivocado con la película. Lo que he aprendido —y yo diría casi cínicamente— trabajando en un diario, es a escuchar la voz de los responsables de las relaciones con la prensa —sean importantes o no— y a orientarme como si fuera un ciego por lo que adivino en ellos, sea interés (real o fingido) o indiferencia (real o fingida) por la película que me están «vendiendo». Y cuando, todavía hoy, oigo «es una película pequeña que no tiene presupuesto, que nadie va a defender, ciertamente no es una obra maestra pero tampoco está tan mal, es absolutamente necesario que *Libé* le eche una mano», cuando siento que la película no la está «llevando» nadie y que ella no «lleva» a nadie, me da un poco que temer.

S. TOUBIANA: La fuerza de la publicidad, resulta banal decirlo, es que prescinde de un pedagogo entre ella y su público; se dirige directamente al consumidor, no lo seduce, al no tener intermediario. En el cine hemos vivido todos con esta idea de que la crítica era justamente el intermediario necesario entre la película y su destinatario, de que necesitábamos un *pasante*, alguien que tuviera gusto y que debía traducir el mensaje, divulgar el código secreto de la película y de su autor. Hoy en día, cuando la publicidad forma una parte integral de nuestra cultura, la crítica se ha visto algo superada por ella, colocada en una situación arcaica, de viejo encasillamiento pedagógico fuera de circulación, en un momento en el que triunfan otros medios de seducción. Pero hay otra cosa. Quizá ya no quedan películas «malditas». El mercado está abierto, las ideas y las imágenes compiten libremente, al menos en Francia, la gran mayoría de la gente vive con la idea de que no hay películas malditas, puesto que todas tienen dere-

cho a su espacio (en París se distribuyen más de seiscientas películas al año). Es cierto, al menos en apariencia. De hecho, ese no es el caso: existen evidentemente espacios más importantes reservados a las grandes películas, a las grandes maquinarias (las películas-acontecimiento, las películas de autores consagrados), comparadas con las pequeñas películas del tipo *En otro tiempo, en otro lugar* (Another time another place, 1983) o *Le Destin de Juliette* (1982).

Mucha gente reprocha todavía a la crítica que no funcione ya con la ideología de la «causa que hay que defender». Hace veinte años, hace diez años todavía, había que ir en busca del joven cine por el mundo, y en esto los *Cahiers* han desempeñado un papel importante: había que hacer emerger a los jóvenes autores y para ello frecuentar los festivales, los pequeños y los grandes, descubrir las películas, impedir que éstas se convirtieran en malditas, hacer que se encontraran con la distribución, hacerlas existir como películas destinadas a un público. En nuestros días, la crítica funciona en general con la idea de que todas esas películas se podrán ver tarde o temprano, en Cannes, en Venecia, en Berlín, en Locarno o en otra parte. De repente, la crítica ha perdido su alma de misionero.

No hay que olvidar que hemos asistido a una aceleración vertiginosa del ritmo de estreno de las películas: cada vez se estrenan más películas, con una vida cada vez más corta; un machaqueo publicitario cuyo efecto, por principio, debe actuar sobre lapsos de tiempo muy cortos. Sin olvidar también que desde hace diez años el sector «artístico» del cine está menos desligado de la industria que antes: las grandes compañías —Gaumont, UGC, Parafrance, etcétera— tienen desde hace diez años un catálogo de películas de autor, se han abierto a un cine que, en los años precedentes, se hacía con una independencia económica. Por ello, la línea imaginaria que trazaba una separación entre el buen cine hecho por los independientes y el cine vilmente comercial monopolizado por las grandes compañías, si no ha desaparecido completamente, al menos tiene que ser analizada de nuevo.

Lo que sería interesante es plantear una pregunta simple: ¿qué películas necesitan de la crítica, qué películas no tendrían ningún problema si prescindieran de ella? Pienso, por ejemplo, que las películas que no tienen muchos recursos publicitarios o aquellas cuyo argumento publicitario es flojo —mal enfocado, como se suele decir— necesitan realmente de la crítica. La película de Jean-Claude Brisseau *Un jeu brutal* (1983), estrenada normalmente, en un número bastante

importante de salas (ocho en París y tres en los alrededores), con un cartel que no era muy atractivo y un eslogan publicitario muy flojo («una pequeña zorra cruel...»), es típicamente la película sobre la cual una parte de la crítica, la que defiende la película, se moviliza y funciona como el S. A. M. U. [Servicio de Ayuda Médica de Urgencias]: «¡Pin pon, ya llegamos! ¡Vamos a deciros que es una gran película, estáis a punto de perdéroslo; nosotros, nosotros fijaremos el día!» Efectivamente, los *Cahiers* —y otros— han fijado el día. Otro ejemplo: Raul Ruiz. La crítica va con retraso, mientras él, desde que vive en Francia (hará unos diez años), hace películas sin interrupción. La crítica, dejando aparte las revistas mensuales (*Positif* lo ha descubierto antes que nosotros, seamos justos, pero quizá lo ha perdido de vista en un momento en el que el sistema-Ruiz ha seguido produciendo películas, sin la crítica, sin el público también, aliándose con la televisión u otras instituciones como el I. N. A [Instituto Nacional de Comunicaciones Audiovisuales francés]). Ruiz, al ir más rápido que el sistema de distribución, de producción, al no buscar a cualquier precio hacerse un nombre con sus películas (es su fuerza fundamental: hacer una obra antes de hacerse un nombre, mientras que otros quieren hacerse un nombre sin crear una obra) no ha necesitado de la crítica.

El sistema-Ruiz acaba por intrigar; los *Cahiers* han informado sobre ese sistema, lanzado un número especial en marzo de 1983. Con el estreno en las salas de *Les Trois couronnes du Matelot* (1982), la crítica ha tenido ocasión de colarse de rondón en el pelotón informando sobre la película y un poco sobre el fenómeno. La película consigue cuarenta mil entradas —sigue proyectándose—, con un gran éxito, típico de arte y ensayo, como en los buenos viejos tiempos de los años sesenta, en los que se descubrían las primeras películas de Bellocchio o de Bertolucci. Y podemos apostar que eso no modificará su futuro recorrido, no buscará tener un nombre de mayor envergadura que su obra.

¿Final de la crítica S. A. M. U.?

A. BERGALA: Hay que reconocer que, con referencia al carácter S.A.M.U. de la crítica, cuando ésta dice, a propósito de una película cuya carrera se adivina difícil pero a la cual aprecia, «Atención, no se pierdan esta película...», en la mayoría de los casos constata su impo-

tencia, al menos en su capacidad de convicción para que los lectores vayan a ver una película. Ningún crítico se ha perdido la película de Aline Issermann, que ha contado con un excelente *dossier* de prensa, pero, sin embargo, eso no la ha ayudado a encontrar su público. Es por ello por lo que la crítica tiene un poco la impresión de predicar en el desierto. En cambio, y ello prueba que no se trata únicamente de un asunto de presupuesto, ni de publicidad, ni de acontecimientos mediáticos, una película como *Clementine Tango* (1982), que había sido rechazada por todas las secciones de Cannes, que contaba con muchas menos posibilidades que *Un Jeu brutal* o *Le destin de Juliette*, ha encontrado un verdadero público (creo que ha conseguido cincuenta mil entradas en París) sin el soporte de la crítica. A consecuencia de ello, lo mínimo que puede hacer la crítica es plantearse su papel en relación con el público, incluso cuando se trata de «pequeñas películas», en el sentido de que no están inmersas en el gran juego de la distribución masiva, ahí donde precisamente la crítica debería tener un pequeño papel. Ocurre también que quizá su función principal no es la de hacer que la gente vaya a ver películas, aunque pienso que volveremos a hablar de ello más adelante.

S. TOUBIANA: Cuanto más funciona la publicidad basándose en la seducción, en la atracción por el *merchandising* de la película, menos el discurso de la culpabilidad, que es el discurso fundamental de la crítica, puede operar sobre el público, atraparlo. Hoy en día es cada vez más difícil intimidar al público: a éste la intimidación ya no le impresiona, o casi; le gusta que le seduzcan, que le atraigan, y es evidente que no sucumbe a ese machaqueo publicitario. Nos estaríamos equivocando si pensáramos que es una víctima de ese discurso. Es por lo que la campaña del año 1982 de Belmondo/Demy, una fecha clave, era tan errónea: nada dice que el público que acude masivamente a ver a Belmondo se deja engañar por lo que ve. No sabemos nada de lo que hace un espectador de una película de Belmondo, pero tiendo a creer que después de haberla visto no hace gran cosa. La ha visto, la ha consumido, y ya tiene previsto volver a ver la próxima, eso es todo. No es obligatoriamente un elemento fundamental de su cultura cinematográfica.

A. BERGALA: No, pero quizá es un elemento de su vida social, un medio de comunicación. El que va a ver a Belmondo un sábado por la noche, va también porque eso le permite hablar de ello el lunes en el trabajo, con sus colegas. Cuando escoge la película de Belmondo,

sabe, porque la película está presente en todas partes, en la tele, en la radio, en los periódicos, en las paredes, que es la película que irán a ver sus colegas y la escoge por eso, en cierto modo para comunicarse con los demás a través de esa película. Como ésta, también hay «películas de profes», de las que se habla en las salas de los profesores de los colegios, «películas de oficinistas», etcétera. En comparación con tal motivación, que es la del reconocimiento de la pertenencia a un grupo, y que funciona en gran manera con una película como *Flashdance* (Flashdance, 1983), por ejemplo, el acto de leer una crítica, que es una acción individual, que retorna a cada uno su visión solitaria de la película, es por naturaleza perturbador, si no contradictorio.

Pero volviendo a las «pequeñas películas», la diferencia es que hace diez o quince años, cuando una revista como los *Cahiers*, burlándose de la coyuntura mediática, decía: «Nuestra novedad es Akerman, su película es admirable» y elaboraba un trabajo completo sobre su película, aunque poca gente la conocía, eso bastaba casi para que Akerman existiera como cineasta y encontrara un poco de público. Actualmente es mucho más difícil, incluso en una revista especializada, crear su propia coyuntura en una coyuntura mediática convertida en una realidad mucho más masiva y eficaz. Se puede seguir haciendo, pero se corre el riesgo de que parezca mucho más irrisorio que antes.

Los dos públicos

S. DANEY: Lo que es cierto en cuanto a los autores, lo es también en cuanto al público. Cuando el discurso cultural empezó a cuajar de verdad, con las primeras semanas de los *Cahiers*, ello correspondió a una cierta coyuntura del cine mundial. Fuimos —y no sólo los *Cahiers*— unos misioneros, puesto que en los años sesenta se produjo una ampliación de la esfera geográfica del cine. Bazin decía ya entonces: no hay que defender únicamente las buenas películas, es necesario también crear un buen público, que será más exigente y que exigirá mejores películas, algo en lo que él mismo era del todo pedagogo y utópico. Finalmente, lo que pedía en líneas generales se ha producido. El error fue pensar que íbamos a crear ese público, y que automáticamente, inmediatamente, el público iba a constituir una fuerza suficiente como para exigir ver películas cada vez más exigentes y difíciles, etcétera. Lo que ocurrió fue mucho más prosaico. Efec-

tivamente, se constituyó un nuevo público, cuantitativamente menos importante que el antiguo, pero más importante «mediáticamente» porque vivía en las ciudades, compuesto de pequeñoburgueses intelectuales, escolarizados, de gente que se nos parece y que produce el «boca-oreja cultural». Pero ese nuevo público se comportó como cualquier público, se escindió en dos; una pequeña fracción continúa siguiendo el juego previsto por Bazin y por los misioneros de veinte años atrás: van a ver muchas películas, algunas a la buena de Dios, aceptan ser zarandeados, desorientados. Es, digamos, el primer público de Ruiz (antes de las cuarenta mil entradas de *Trois couronnes*). Pero también hay la otra fracción que se comporta como un público y que, en el interior de ese nuevo código cultural de «arte y ensayo», quiere sin embargo divertirse, salir siempre beneficiado, con una imagen suya que no le moleste demasiado, que le halague un poco, y de la cual incluso pueda reírse. El cineasta que simboliza eso es Woody Allen. El acontecimiento es *Manhattan* (Manhattan, 1979). Es una película que tiene perfectamente en cuenta la existencia real de «un público moderno mundial», de un P. M. M. Pero ese público no irá a ver sistemáticamente a Akerman, a Straub, a Garrel o a Brisseau. Hemos sido un poco las víctimas del guión «perfeccionamiento del público», y de ahí nuestro desconcierto actual. Incluso entre un público más limitado, más instruido, hay una oscilación entre ir al cine para verse reflejado al instante e ir para perderse en él con sólo empezar.

S. TOUBIANA: Para poner un ejemplo que se dirige en ese sentido, la fecha destacada, en Francia, fue el enorme éxito de *Gritos y susurros* (Viskningar och rop, 1972), en 1973. Consiguió más de sesenta mil entradas. *Gritos y susurros* es el final del arte y ensayo, primera época: Bergman pasa a manos del gran público, cambia de pauta.

S. DANEY: El arte y ensayo muere cuando hay en él un sector comercial, muere como categoría polémica y ontológica. Eso ocurrió hace unos diez años, pero no se tuvo en cuenta entonces. Se dijo simplemente: son películas menos buenas que otras.

O. ASSAYAS: Creo que los grandes éxitos populares que han obtenido películas como *Gritos y susurros*, *Cría cuervos* (1975) y algunas otras más al comienzo de los años setenta es debido también a que marcan el momento en el que la primera generación de espectadores-cinéfilos, aquella suscitada por la Nouvelle Vague, pasa de minoritaria a ser mayoritaria. Los valores culturales y estéticos de una generación, fundados en parte —y como es siempre el caso— sobre la idea

fantasma de una minoría activa —«la minoría» es el grupo, «activa», son las aspiraciones comunes—, pierden su valor subversivo, su verdadero motor, al convertirse totalmente en mayoritarias. Sin duda estoy haciendo sociología barata, pero me parece que ello tiene que ver con la victoria del socialismo: simplemente al ser el público del cine, lo sabemos, más joven que la media nacional del electorado, y también más rápido, en él los fenómenos se producen más pronto. Y cuando se habla de crisis de autores, pues bien, también esto es la crisis de los autores: la imposibilidad de aparentar una complicidad de los minoritarios en un sistema donde se es, de hecho, mayoritario.

A. BERGALA: Tengo la impresión de que estamos analizando cómo han evolucionado las cosas —el arte y ensayo, el público, el cine— pero hablamos de ello un poco como si la crítica fuera necesariamente a remolque de esta evolución, o estuviera completamente fuera de juego. Quizá sea ésta justamente una orientación del problema: ¿la crítica no habría podido tener un papel motor en esa evolución? Y asimismo, actualmente, ¿no tiene un papel que sería el de no tomar el cine tal y como le viene, ya recortado, «convertido en acontecimiento» por los medios de comunicación?

O. ASSAYAS: Estamos en disposición de construir un montón de barreras en el cine olvidando que el crítico se halla justamente en el lugar en el que no se puede alzar ninguna de ellas: un día habla de *Tchao Pantin* (1983) o de *Los compadres* (Les Compères, 1983) y al día siguiente de *Un jeu brutal* o de *Faux-fuyants* (1982), en el mismo lugar y sitio y a menudo con el mismo número de signos. Y ése es el fondo de la cuestión: está obligado a juzgar a los unos y a los otros por el mismo rasero; o al menos, si es honesto, puede hacerlo. Y ahí yo me pregunto si la idea del cartel de la cual hablaba Daney antes no adquiere todo su sentido si no es considerándola desde el punto de vista de: ¿qué hay en ese cartel? Tomemos el de *Grand Carnaval* y el de *Compères*; son igual de malos el uno y el otro, y el de *Compères* es incluso un poco peor; ahora bien, es justamente el de la película que ha tenido un éxito atronador, cuando la otra no parece haber encontrado el público con el que contaba. Admitamos que la simpleza de la idea gráfica haya retrasado el arranque de la película de Veber, puesto que lo ha hecho poco a poco si consideramos el éxito que ha conseguido a la larga. Eso no quita que quizá al espectador le importa bien poco el grafismo, que incluso, sin duda, no se fía de la malicia del astuto publicista y que el cartel es para él como una cartelera en la

entrada de un teatro, que anuncia una serie de cosas que, sumadas, dan un espectáculo que tiene ganas de ver: Depardieu + Richard + Veber + película cómica + gran éxito el año pasado + la seguridad de que se trata de la misma fórmula. Para el gran público popular, digamos el público familiar, *Le Grand Carnaval* propone menos cosas en su cartel. Pero dicho esto, sabemos que hay varios públicos y no hago más que hablar de dar en el blanco en la medida en que el público de *Los compadres* o de *Grand Carnaval* ve menos en el cartel de *Tchao Pantin*, el cual, por otra parte, gráficamente está muy bien. Solamente existe un público de *Coluche* que es amplio y que compensa porque ve en ello muchas más cosas: la serie negra, la grisalla, la reminiscencia del cartel de *Taxi Driver* (Taxi driver, 1976), la película policíaca a la francesa, etcétera. Y en cierta manera nos aproximamos a reflejos que son actualmente los del público de arte y ensayo, que también él —y quizá con toda razón—tiende a preguntarse qué hay en el cartel. No pide lo mismo y lo que pide a menudo no es lo bueno, pero tiene sus propias exigencias, o al menos sus inclinaciones, y se dice a sí mismo: he aquí un cineasta del que he visto la última película y que más bien me ha gustado, he aquí una película que suscita polémica, he aquí un tema que me atañe, que me interesa, que me concierne y además sale en ella esa actriz y aquel actor... Valora el resultado y se dice a sí mismo: esta película es para mí o no lo es. Cuando, en el fondo, el público que queremos, el verdadero público cinéfilo es, como mínimo, el que valora los más y los menos, sabe calcular un riesgo —incluso limitado— que está dispuesto a correr. Y a lo mejor —y ahí llegamos o lo infinitesimal—, aquel que está dispuesto a ir a ver la película de Jean-Claude Brisseau, de la que sólo le anuncian los *menos*: un cineasta totalmente desconocido, ningún tema distinguible *a priori*, una crítica indecisa, blanda, incluso condescendiente, un grafismo malogrado y pasado de moda, un eslogan vulgar. Y ni tan sólo tiene como añadido formar parte de un grupo. La película de Brisseau no da pie a la complicidad en ningún aspecto. En las condiciones actuales de la difusión, podemos decir que el público de *Un Jeu brutal* está formado por héroes. Lo único que ocurre es que no podemos basarnos en este público para producir películas.

S. DANEY: La publicidad, como dice Tinchant, es una imagen de más. Es más fácil crear una imagen vendible de una película que no es sino la ilustración de una imagen que le preexiste, que hacer la imagen comercial de alguna cosa que va en busca de una imagen.

Puesto que las verdaderas películas de autores consideran que van en busca de una imagen y que la película —*Faux-fuyants* es un buen ejemplo— es esta búsqueda, efectivamente resulta difícil seducir al espectador con la idea: buscad la imagen, buscad el tema principal de la película. Yo siempre he vivido con esta idea que me parece muy propia de *Cahiers*: que el cine es un único mundo. Aún podemos decir *el* cine. Todavía son los mismos gestos los que hacen las películas. Pero en la práctica resulta difícil, porque sólo puedes mantenerla en nombre de una idea del cine, sea cual fuere. Sin esa idea transversal es casi imposible no caer en la trampa de los medios de comunicación. Porque existe una manera de hablar de *Tchao Pantin* y una manera de hablar de *Un Jeu brutal*, y porque la gente hoy en día está totalmente preparada para admitir esta dicotomía. Ése es el gran problema actualmente.

S. TOUBIANA: Para mí, el problema esencial de la crítica es que ya no es capaz de retardar el movimiento. No tiene ya los medios necesarios para tomar una película, no importa cual sea, *al ralentí*. Leyendo la prensa, nos damos cuenta que todo el mundo habla igual de las películas. Se amplifica el movimiento, cada vez más rápido, en lugar de hacer que vaya más lentamente, para extraer *una* imagen de una película y relacionarla con otra imagen de otra película o de otro sistema de producción de imágenes, como la televisión, por ejemplo.

Se ha dicho, o si no se ha dicho, hay que decirlo, que en Francia la institución Crítica está anticuada. Lo que lleva emparejado que los propios críticos han envejecido. Después de todo, en Francia no existe una nueva crítica, que tenga otro lenguaje, radicalmente nuevo, distinto del elaborado por las revistas de cine en los años cincuenta y sesenta. A menudo me sorprendo viendo ciertas películas, por lo general norteamericanas, que sin advertirlo consiguen un enorme éxito, y sobre las que la crítica no toma ninguna postura, ni positiva ni negativa. Si *Flashdance* funciona hasta este punto en toda Francia —y en muchos países del mundo— es que existen otros canales de comunicación que difunden la información de manera eficaz, sin un discurso crítico, apoyándose en una sensibilidad cultural nueva, musical antes que nada. Pienso en las radios libres que en estos últimos tiempos han contribuido al éxito de películas en las que la juventud se reconoce de modo instintivo, gracias a un mensaje cultural extremadamente poco sofisticado, pero a pesar de todo universal. En materia cultural, el mensaje de las radios libres está a medio camino entre la

publicidad y el discurso crítico, aunque de hecho está más cerca de la promoción que del distanciamiento. Basta con emitir diez veces el avance musical, y con ello llegarás a un público muy amplio que, además, se vive globalmente como «minoritario». El público de una radio como *NRJ* está formado por varios centenares de miles de personas en París, o sea, más del que puede tener *France-Inter* o *France-Culture*, pero ese público vive como un club cerrado, fuera del *establishment*, consumidor de forma diferente de los productos culturales. Cuando el público se desplaza para ver *Flashdance*, seguramente tiene conciencia de estar participando en un ritual, vive al margen de la cultura oficial, como si formara parte de una pequeña familia unida por un consenso cultural mínimo (lo que no impide que sea denso). Cuando ese público se desplaza para ver *Flashdance*, tiene la impresión de que la película está hecha para él, que se dirige exclusivamente a él.

S. DANEY: La crítica no sabe afrontar bien los éxitos comerciales. Y eso ocurre desde siempre. Precisamente porque es la crítica y necesita de una «crisis». Si una película es mayoritaria en su punto de mira, si reproduce el consenso social a su manera, no la molesta, aporta una pequeña variante a una serie ya legitimada, siendo así que es vista por gente que se considera sincrónica con la película, de la misma generación y de la misma época, así que no vemos lo que la crítica puede añadir. Ésta no puede hacer el papel de S. A. M. U., ya que la causa es ganadora, no necesita seducir, puesto que la película seduce por sí sola, ya no tiene que desempeñar ningún papel. Lo que quizá ha cambiado hoy en día es lo que yo llamaría *el efecto de presente*. Es cierto que la crítica está hecha para retardar, que retarda y que poca gente lee. Si no se pone en escena ese presente en los seis meses, tres meses o tres semanas antes del estreno de la película, el efecto de presente deja de existir. Actualmente, con los reciclajes a ultranza, con los reestrenos de películas que el público no sabe si se han estrenado o no, ¿qué es una nueva película, qué es una película que ya ha sido vista, qué es un festival donde verdaderamente hay películas inéditas confundidas con películas que ya se han visto? No hay que olvidar que lo que caracteriza a la época actual es el reciclaje generalizado: hay más espacios reservados que productos. En el mismo instante en que sale, si una película ya no es esperada, no se sitúa en el presente, es confinada en una especie de cuenta corriente de la imagen en la que entra en competición con el vídeo, la televisión, y eso es otra estructura.

O. ASSAYAS: En ese caso, hablemos efectivamente de *Flashdance*, porque ahí la cuestión se plantea de una manera particular. ¿Quién puede decir alguna cosa a propósito de *Flashdance*? Alguien que no empiece por descalificarse absolutamente considerando al espectador de la película en el peor de los casos como un cretino y en el mejor como un borrego. Es alguien capaz de decir que, entre las películas que se proponen a ese público, que seguramente no será ni tan necio ni tan inocente como se quiere creer, hay matices. Que *Flashdance* es lastimosa pero que *Mad Max 2/El guerrero de la carretera* (Mad Max 2, 1982) es estupenda, y que *Rambo* (Rambo, 1985) está lejos de ser una mala película. Evidentemente es eso lo que intento hacer en la sección que hago en *Rock & Folk*. Y lo hago de forma discreta porque no me gusta la idea de ser crítico de cine. Pero existe una idea sobre la cual me baso y que mantengo firmemente, y es que precisamente hay un solo cine. Y que alguien que tiene quince años y que es capaz de ver por qué *Mad Max 2* o *Impacto* (Blow Out, 1951) están bien y que *Flashdance* es floja, pues bien, ya sólo le queda dar un pequeño paso para que le gusten Ford, Hawks o MacCarey —de hecho, le gustan, porque de todas maneras los ha visto en la televisión—, y por qué no *Gertrud* (Gertrud, 1964). Por otra parte, una no excluye la otra, y me tomo a mí mismo como prueba, ya que paso con gran placer de *Impacto* a Dreyer y viceversa, como todo el mundo, de hecho.

S. DANEY: Ahí creo que estás desestimando el peso de la cultura norteamericana.

S. TOUBIANA: Sí, ya que el espectador del que hablas sólo comparará lo que es comparable, no saldrá de su círculo, se trata de dos mundos diferentes. Me parece que las películas que van a ver esos espectadores están todas embaladas en el mismo tipo de paquete cultural.

S. DANEY: Y de nuevo, el problema que plantean películas como *Flashdance* es el siguiente: ¿qué resulta de añadir escritura al consenso? Se trata de otro oficio.

O. ASSAYAS: Puesto que se habla de la función crítica en el sentido más restrictivo del término, es decir, de dar unas apreciaciones sobre películas que se estrenan, apreciaciones adaptadas a un público preciso, que le serán de la mayor utilidad posible y que, en una hipótesis óptima, irán seguidas de un efecto, la cuestión que se plantea es: ¿en nombre de qué lo hacemos? Idealmente es en nombre de ideas sobre el cine, de principios éticos quizá, pero de hecho, si miramos la crítica-crítica, hay poca gente que tiene principios éticos y aún menos

la que se plantea verdaderas cuestiones de cine. Entonces habría que preguntarse qué les motiva.

A. BERGALA: Pero ¿qué has escrito realmente en *Rock & Folk* sobre *Gertrud* para aconsejar a los lectores que vayan a verla?

O. ASSAYAS: Sí, he hablado de *Gertrud* como hablo de otras películas, sin realmente plantearme ninguna pregunta. No sé, después, si los lectores de *Rock & Folk* van efectivamente a verla.

A. BERGALA: Es un poco como cuando *France-Soir* dice a sus lectores que vayan a ver *Pasión* (Passion, 1981), que es una película formidable. Es muy honesto y valeroso por parte del crítico, pero uno se plantea de todos modos que si el lector de *France-Soir* va realmente a ver *Pasión* o el de *Rock & Folk Gertrud*, puede correr el riesgo de poner cara de bobo cuando se encuentre frente a frente con esas películas.

O. ASSAYAS: Yo postulo que sobre cien fracasos habrá uno al que le gustará y que de otro modo no hubiera ido a verla. Pero no lo concibo de ningún modo como un trabajo de misionero; hablo a mi manera de películas que me gustan y espero que alguna vez pueda transmitir mis gustos a los demás, puesto que en este caso no se trata nunca únicamente de gustos. Dicho esto, el otro día me contaron en *Rock & Folk* que se hizo un sondeo entre los adolescentes que salían de ver *A nuestros amores* (À nos amours, 1983) para saber qué les había provocado las ganas de ir a verla. Según parece, una proporción importante había acudido incitada por el artículo que yo había escrito. Si eso es cierto, es muy halagador pero es que sin duda la película se prestaba a ello. Quizá justamente se trataba de una película para la cual el lector de *Rock & Folk* necesitaba un empujón y me he encontrado con que he sido yo el que lo ha dado. Pero dicho esto, el hecho es que eso no cambia para nada mi manera de escribir o de actuar. Ya que desde el momento en que te pones a pensar en términos de audiencia y de responsabilidad con relación a las películas, o con respecto a los espectadores que no hay que perder, entramos en el sistema de películas de público restringido, de responsables de prensa, y entonces es mejor renunciar cuanto antes.

A. BERGALA: Pero tu postura respecto de *Rock & Folk* es impresionante porque, después de todo, no estás muy ligado a la publicación, a su política de redacción. Pero para ti, Serge, es un problema que te estarás planteando permanentemente en relación con los lectores de *Libération*.

S. DANEY: El lector consume mis escritos y el periódico me paga.

Está la gente que consume textos sobre cine y está la que los escribe. Eso ocurre más fácilmente en un diario, por supuesto. Cuando la gente consume tal o cual crítico, sabe perfectamente que no va a estar siempre de acuerdo con él, pero le conceden el crédito de que lo que dice sobre el cine les interesa. Si se instaura un diálogo entre un crítico y sus lectores, poco importan los detalles de ese diálogo. Sé que tal día tengo pocos números para convencer al lector que pude seducir ayer, pero no estoy seguro de ello y yo añadiría que me gusta esa incertidumbre. Hago el mínimo de cálculos posible.

La evasión en la arrogancia

A. BERGALA: En una carta enviada a los *Cahiers*, y publicada en el último número, Pascal Kané dice que cualquier crítico, hoy en día, hasta el más mediocre, se autoriza a dar pruebas de una arrogancia crítica, y puede decir más o menos cualquier cosa sobre cualquier película sin sentir la necesidad de fundamentar su juicio, de hacer un análisis, de justificar su evaluación de esa película. Respecto a la arrogancia, la observación se ajusta bastante a la realidad; pero en relación con la evaluación, tenemos más bien la impresión de que todo el mundo, hoy en día, evalúa más o menos en el mismo sentido. Las listas de las diez mejores películas del año se parecen extrañamente de una revista a otra, por ejemplo. A causa de ello, la critica tiene la impresión de que su juicio personal goza de poco peso; de ahí, quizá, esa especie de arrogancia sin fundamento.

S. TOUBIANA: Existe una corriente que, al ver que la crítica de cine ya no tiene casi peso, que sigue siendo un oficio tan poco rentable para aquellos que lo ejercen, que al ejercerlo la gente corre el riesgo de cargar sobre nosotros con una parte de abyección (hay mucha gente que nos consideran unos plomos, que dicen que nos encanta dar lecciones o que somos unos artistas frustrados), decide evadirse, se divierte haciendo piruetas en la evaluación de las películas, juega a los dardos con las películas interpuestas, pone el sonido o el tono de su crítica un poco demasiado alto. Lo importante a sus ojos es el subjetivismo, el culto de su propia personalidad crítica, más que poner a prueba su amor por el cine, o poner a prueba su amor para dar cuenta de su amor por el cine, si se prefiere. No me gusta mucho esta actitud, pero tiene una ventaja: hace jaleo en torno al masoquismo crítico, pone en evidencia su humor. Y es que la crítica de humor, cuando tie-

ne sus límites, no deja nunca frío al lector, no lo aburre si está hecha con talento, y permite que su lector reaccione.

S. DANEY: Lo que falta hoy en día es una idea del cine un poco transversal. Ya nadie piensa que estamos en un camino y que hay alguna cosa que hay que trazar.

S. TOUBIANA: Por esto, la gente funciona como un crítico culinario: he visto la película antes que vosotros, la he catado, y he aquí cómo está la salsa: Coluche está bien, el guión es malo... ¡y eso es todo!

O. ASSAYAS: No estoy de acuerdo en decir: «es así porque vivimos en una época que es así y ésta es una mala época». No es verdad, la época y el lugar —París— son del todo propicios para el cine, tanto como lo han sido antes. Por supuesto no estamos viviendo un período de gracia como el de la Nouvelle Vague; pero en fin, ¿cuántos ha habido desde que el cine existe? Se habla a diestro y siniestro de crisis. Pues bien, el otro día vimos que, en Roma, cuando les hablábamos a los italianos de crisis de autores se reían ante nuestras narices. Nos decían: «Tenéis mucha suerte de poder discutir sobre cine, nosotros estamos en un momento en el que ya no sabemos si el cine italiano va a sobrevivir a este decenio». Eso sí que es una verdadera crisis. Y encuentro que, como decía Irwin Molyneux, a fuerza de escribir cosas horribles, las cosas horribles acaban por producirse.

A. BERGALA: De todos modos hay una cosa de la que no hablamos, o sea: ¿acaso hoy en día la crítica es floja porque la función crítica está perdiendo vigor, o bien es floja porque realmente lo es, en cuyo caso, incluso en esa coyuntura, podría ser mejor?

Amarga victoria

S. DANEY: Es floja porque ha ganado.

O. ASSAYAS: En la época de la Nouvelle Vague, un período que podemos tomar como un contra-ejemplo positivo, ¿la crítica institucional, la de los grandes medios de comunicación, era más brillante que ahora?

S. DANEY: No, me parece que era mala, anticuada y reaccionaria y que se parecía al cine que criticaba. Como siempre, de hecho. Y la crítica es importante cuando hay una fisura en el consenso. Se produjo una fisura en el consenso sobre el cine francés en los años cincuen-

ta y cinco y sesenta y no es por casualidad por lo que Bazin escribió sobre los gigantes que, aun con todo, eran muy discutidos, Renoir, Welles, Rossellini, Chaplin, que en la posguerra habían sufrido todos la acometida de la crítica instaurada. Era un perfecto maniqueísmo: Sainte Beuve y Taine contra Barbey d'Aurevilly y Baudelaire, ¡los críticos creadores contra los críticos institucionales! Pero en aquella época el cine aún se vivía como un todo, sin ni siquiera una vanguardia. Y los críticos jóvenes eran sensibles a todo lo que, en ese uno, indicaba una fisura.

A. BERGALA: Pero si tienes una idea del cine, te muestras necesariamente un poco sordo a ciertas demandas actuales.

S. DANEY: Y eso está bien. Si no, hay que hacer periodismo. Decir que hay una crisis de la función crítica no tiene sentido si no decimos también que hay una gran escasez de periodismo cinematográfico. La ausencia de un buen semanario popular sobre cine es un problema, hay ahí un hueco.

A. BERGALA: Cuando dices «tener una idea del cine», se piensa inmediatamente en Bazin. Cuando lo vuelves a leer hoy, tienes la impresión de que durante siete años, entre doscientos noventa y cinco artículos, repite tres ideas sobre el cine, no deja de insistir sobre lo mismo. Inversamente, en tus críticas de *Libération* se tiene la impresión de que lanzas veinte ideas en un solo texto sobre una película, unas ideas que resplandecen pero en las que no te entretienes nunca y que no necesariamente volverás a tratar en otra crítica. De hecho podemos leer tus textos sin ni siquiera tener la intención de ir a ver las películas. Tu texto se convierte en algo que puede gustar por sí mismo.

S. DANEY: Efectivamente eso me ha ocurrido. Por un lado es muy halagador y por otro inquietante. Pero si me gusta escribir sobre una película y que ese placer tiene lugar, tanto mejor, incluso si sólo quiere decir eso.

S. TOUBIANA: Ésa es la verdadera respuesta a aquellos que dicen que la crítica no ayuda a vender entradas. Nunca ha sido ése nuestro objetivo. Nuestro trabajo consiste en escribir a partir de películas (o a partir de cuestiones estéticas del cine o bien para dar informaciones sobre el estado del cine, etcétera), esperando que exista un lector disponible. Para una revista especializada como es la nuestra, tenemos todos los números para que ese lector se halle en situación de leer esas críticas; pero en el caso de un diario, es diferente; primero hace falta que el lector se detenga en la página de cine, que se interese por la ma-

nera en que se informa sobre las películas: una oportunidad sobre diez de interesar al lector de un diario, una oportunidad más sobre diez de incitar a ese lector para que vaya a ver la película, sea lo que sea lo que se haya dicho de ella. Quizá al final eso proporciona entradas, pero lo más importante es que ayude a promover nuevos cinéfilos. Es lo que importa desde el punto de vista de Deleuze: dar paso a una línea de escritura diferente.

O. ASSAYAS: Hay una cuestión que no dejo de plantearme, y es la de la percepción de las películas. Un crítico que ve muchísimas películas, ¿no es cada vez más sensible al detalle, a la más mínima variación, a todas las pequeñas cosas? ¿No será que, a fuerza de agudizar su mirada, acaba por darle importancia a lo accesorio o al menos a cosas a las que el público, e incluso el público culto, no es sensible en absoluto y que a menudo le importan un pepino? Es chocante sobre todo cuando hablamos de películas que pueden ser intrínsecamente fallidas y en las que encontramos cosas apasionantes, unas ideas más ricas, más estimulantes que en muchas de las películas más logradas. Yo sé que, con razón o sin ella, mi manera de ver películas está en perpetua mutación. Puede ocurrirme que en un momento dado sea extremadamente sensible a un detalle, a un efecto de escritura al que hubiera podido mostrarme indiferente en una anterior ocasión.

S. TOUBIANA: He oído a algunos colegas hacer ciertos reproches que atañían a *Libération*, concretamente al hecho de haber publicado cuatro páginas enteras sobre Coluche por su trabajo en *Tchao Pantin*. Además del hecho de preguntarse si la película era la ocasión oportuna para rendir homenaje al talento de Coluche —después de todo, la película de Bertrand Blier, *La Femme de mon pote* (1983), habría permitido hacer el mismo tratamiento—, lo que se le reprochaba a ese diario y a los críticos de cine que trabajan en él era que hubiesen puesto toda la carne en el asador en una película que, después de todo, ya se beneficiaba de una gran campaña publicitaria, o sea, de formar un bloque con el sistema de promoción de la película. Con un argumento crítico moralizador que decía: al hablar desde el miércoles, día de estreno de las películas, de las que tienen menos problemas para llegar a su público, no informáis con tiempo suficiente de aquellas que más necesitan el apoyo de la crítica.

Por supuesto, es posible responder que un diario puede muy bien privilegiar un fenómeno más que otro (después de todo Coluche es un fenómeno, ¿pero lo es más hoy que hace tres años, durante su campa-

ña presidencial?) Y que el trabajo de la crítica ya no se confunde hoy con la buena acción, que jugar a la S. A. M. U. o a los coches-escoba es siniestro...

Eso no quita que *Le Monde* no haya informado de *Faux-fuyants* cuando se estrenó y que es el tipo de película que tiene una necesidad vital de la crítica, teniendo en cuenta su flojo presupuesto promocional, pero que es posible tratarla «alegremente», sin recurrir a la retórica quejosa, del tipo «una pequeña película plagada de defectos pero tan encantadora que hay que *defenderla* porque si no corre el riesgo de desaparecer de la cartelera». Un discurso este que provoca la huida del espectador potencial. Muchas veces llegan hasta nuestros oídos las quejas de ciertos autores de películas: «No habla usted de mi película en su columna». Pero nunca he oído a un cineasta quejarse y decirle a un crítico: «Ha hablado usted de mi película, de acuerdo, pero ha sido incapaz de dar cuenta de ella haciéndola atractiva». Ahora bien, he aquí uno de los puntos más graves de la crítica hoy en día: la incapacidad de inculcar en la gente las ganas de *ver*, la incapacidad de abrir el apetito del público, con respecto a todas las películas, comerciales o no. Lo que esperan los cineastas de nosotros es que inscribamos *su nombre*, que les hagamos existir simbólicamente. Quién osará decirnos: «He hecho una película divertida, ¿por qué es usted incapaz de hablar de ella de un modo excitante para el público?».

Todo el mundo vive el momento de la crítica como algo nefasto: los cineastas, porque bien hay que pasar por ahí para existir, ciertamente con el riesgo de salir trasquilado, pero con pocas posibilidades de aprender alguna cosa de sí mismo leyendo lo que piensan de él los demás. Los críticos, porque sienten menos ganas de convencer. Es un momento aciago.

¿Quién nos lee?

O. ASSAYAS: La cuestión de saber si se nos lee es importante, y la de saber si se nos entiende lo es aún más. Pero ello no se plantea de ningún modo igual para un crítico de un periódico que en dos columnas no tiene realmente tiempo de desarrollar muchas ideas. Dice «está bien» o «no está bien». A veces se toma el ejemplo de Marcorelles, que no siempre consigue transmitir en lo que escribe el entusiasmo que puede sentir por una película. Nos olvidamos de que en *Le Monde* se

cruzan diversos públicos y es probable que, para algunos, lo que escribe Marcorelles sea muy convincente. Si al contrario nos planteamos las mismas cuestiones con respecto a lo que se escribe en los *Cahiers*, resulta más embarazoso. Y es un hecho que a veces se escriben cosas que pueden ser polémicas si se tiene la sensación de que no hay nadie que pueda responder, de que estamos debatiendo en el vacío. A mí me parece chocante que Michel Climent, por ejemplo, formule unas opiniones a propósito de la manera en que *Libération* informa sobre Coluche, pero sin embargo no cree un debate con los *Cahiers*: cada uno campa por sus posturas ignorándose los unos a los otros.

A. BERGALA: Una película como *Boat people* (1982), por ejemplo, hubiera tenido que suscitar un debate, unas contradicciones en la crítica. De hecho, pasó como con cualquier otra película; nadie reaccionó realmente, no hubo lugar a ningún debate.

S. DANEY: Por contra, el hecho de que la gente haya aceptado hoy en día que ciertas películas tengan su propio espacio temporal, es quizá interesante para los cinéfilos actuales, los cuales se dicen a sí mismos que si una película posee un valor, tarde o temprano se encontrarán con ella. Como el cine se ha ganado sus galones de arte no efímero, como tiene su propia historia, eso les autoriza a no tener que ver una película enseguida. Es la situación nueva de la crítica que me cuesta aceptar, y a menudo me molesta. Nadie dice a los críticos: no, el cine no es Akerman, el cine es *Los compadres*. Recientemente, cómo me puse oyendo a un imbécil decir en *Le Masque et la Plume*: «En las películas de Rohmer se habla todo el rato, ¡o sea que eso no es cine!», ¡Menuda ganga! ¡He aquí alguien que habla del cine como se debía hablar hace veinte años! Ya no hay un discurso normativo del cine, hay un discurso normativo sobre las cifras del cine. Así, se cede al crítico su parte maldita de cinefilia, se deja que la gestione. Puedes incluso hacer la primera página de *Le Monde* o de *Libération*, el miércoles, sobre una película que dará dos mil entradas, habrá quizá dos mil dos en vez de dos mil. Eso lo sabemos, ¿pero cómo hay que interpretarlo? El cine ha ganado en valor cultural lo que ha perdido en inmediatez. Para hablar en términos lacanianos, ha ganado en simbólico y ha perdido en imaginario. ¡Y el único imaginario que vuelve a sus raíces, de hecho, sigue siendo el norteamericano! La crítica se ha beneficiado cómodamente de los efectos secundarios de una trifulca (el «arte y ensayo») que libró en un momento determinado, de la que

no comprendió que había salido ganadora y de la cual no ha medido las consecuencias. Una de esas consecuencias es que remedar un debate o una polémica con respecto a una película se ha convertido en algo muy artificial, puesto que el medio ha sido acondicionado de nuevo de tal manera que casos como *La aventura* (L'Avventura, 1959), que escandalizaba en Cannes en 1960, ya no se producen. En última instancia, sólo en Cannes existe un público lo bastante grosero como para silbar a Godard o a Bresson. Es una supervivencia.

S. TOUBIANA: Para concluir, quiero diferenciar entre la crítica de películas, que existe, y la crítica de cine, que tiende a desaparecer. Bory ha hecho crítica de películas. De una semana a la siguiente: no queda ningún recuerdo. Amnesia total. No hay nada de la semana anterior que haga mella en lo que se hace en la presente semana. Es bajo esta condición como se puede aguantar el golpe. Si no, hay que estar habitado por el cine para hacer la crítica en un semanario o en una revista general en los que el cine importa un comino.

A. BERGALA: Actualmente, el peligro en los *Cahiers* se centra más bien en que cada uno sólo tiene su propia memoria, y no suficientemente la memoria de la revista. Los textos críticos expresan cada vez menos la memoria del cine. Ahora bien, en una época en la que las películas se consumen cada vez más de una en una, en un fondo de amnesia total, antes de caer en el olvido, sin duda una de las funciones de la crítica, incluso si va a contracorriente, es conservar la memoria del cine, establecer unas genealogías, no dejar que las películas que se lo merecen se pierdan en ese olvido del consumo. Y en esto el ritmo del mensual es una baza evidente.

Diálogos salvajes

S. DANEY: No creo que podamos escribir durante mucho tiempo sobre el cine alimentándonos sólo del cine. Hay, a pesar de todo, diálogos salvajes que se han entablado, incluido el último en orden de aparición, que es el diálogo entre cine y política, con todas las duras recaídas que conocemos pero que, sin embargo, han movilizado a la gente. Toda la trifulca de Bazin guardaba relación con el teatro, y con los problemas de la adaptación literaria. Actualmente, el hecho de que el cine haya consolidado sus fronteras ha creado una asfixia cultural a veces terrorífica, de la cual Wenders es quizá el ejemplo más brillan-

te, pero al mismo tiempo el más cerrado en sí mismo. Hay después de todo bastantes síntomas de ello. Uno prepara un festival del avance de la película, la publicidad, y sólo se habla de ello. Hace ya quince festivales que pasan *videoclips*. Hay una bulimia de un mundo de imágenes que se devora y que se vomita a sí mismo, que provoca que estemos todos enganchados a esta especie de solipsismo estresante. Se mezclan muchas más cosas en un conjunto que es cerrado, cuando antes se mezclaban menos cosas en el interior de un conjunto que era poroso. Y es esta porosidad la que en un momento determinado los *Cahiers* han captado tan bien. En esa época, el «buen cine» excluía la serie B. Excluía a los grandes monstruos, y entonces se hizo volver a los grandes monstruos. Hoy en día hay un conjunto que se lo traga todo y en el exterior no hay nadie que se aventure a plantearse incluso preguntas tan inocentes como ¿las películas que vemos se parecen a la vida cotidiana? Por esa razón las preguntas de Godard se convierten en incomprensibles. Se vio muy bien cuando acudió a *7 sur 7*, por la estupidez y el terror que se reflejaban en la cara de los dos periodistas que lo miraban. Porque tenía una manera propia de enfocar una pregunta totalmente arcaica, marxista en el sentido literal del término: «¿Es que existe una economía de la necesidad por lo que atañe a la imagen?». Cuando Godard habla de Mozambique al mismo tiempo que de Estados Unidos, despliega una visión geográfica de las cosas que ya nadie posee. Porque estamos inmersos en el reciclaje cultural, cada uno en su tronera. La gente que ve diez películas al año va a ver *Los compadres*, los que ven treinta películas al año van a ver *Zelig* (Zelig, 1983), los que van a ver cincuenta van a ver a Brisseau. Eso es todo.

(Realizada en París, el 24 de diciembre de 1983)
(*Cahiers du cinéma*, nº 356, mayo de 1984)

Les Grandes Marches

Jean-Claude Biette

He olvidado cuáles fueron las circunstancias exactas en las que conocí a Daney; entonces nos llamábamos por el apellido. Aquel chico alto y austero, sentencioso y apasionado, me intrigaba. Acababa de seguir, como yo, la retrospectiva de Hawks de 1962 en la Cinemateca de la calle Ulm, donde regularmente Jean-Pierre Biesse, el primer fallecido entre los cinéfilos de nuestra generación, se deslizaba a lo largo de la rampa que llevaba hasta el subsuelo, alcanzando así la taquilla y sonriendo por haber pasado delante de todo el mundo para ver *Pasto de tiburones (*Tiger shark, *1932)* o *Águilas heroicas* (Ceiling Zero, 1935). Daney pertenecía al pequeño grupo procedente de la clase de Agel en el Liceo Voltaire, que iba a llamar nuestra atención por su audaz creación de una revista, *Visages du cinéma*, la cual nos ofreció un número dedicado a Hawks y otro dedicado a Preminger. Creo que entró en los *Cahiers* antes que yo y me lo encontraba por casualidad en nuestro paso por la revista, cuando todavía era amarilla, o en los pases de películas en la Cinemateca, en los diversos cineclubes (concretamente en el Ciné Qua Non, en el Escurial, donde descubrimos *Tú y yo*, *Odio entre hermanos* [House of strangers, 1949] y, sobre todo, *Wind across the Everglades*, en unas proyecciones entonces magníficas). He olvidado muchas cosas de aquella épo-

ca en la que yo era estudiante y los recuerdos, si me queda alguno, se entremezclan.

No fue hasta 1970, después de pasar cuatro años en Italia, cuando me encontré de nuevo con Daney en los *Cahiers* (unos *Cahiers* más austeros, como consecuencia de lo ocurrido en 1968). Estaba cambiado, ahora sonreía, era gracioso, no tan serio como aquella siniestra Francia pompidouiana. Daney evocaba sus viajes en lo que entonces se llamaba el tercer mundo, y me llamó la atención un texto que había escrito sobre *Pocilga* (Porcile, 1969) y sobre la relación que establecía en esa película a partir de las palabras *porco* y *corpo*. En aquella época, Daney hablaba a menudo de Paulhan, del cual admiraba su escritura enigmática, esa simulación inquietante de aventurar unas modestas palabras. Le gustaban las libretas encuadernadas con páginas de colores a las que no se atrevía cubrir de tinta, los bolígrafos y los lápices, los libros de Stevenson, de los que sin embargo tuvo que desprenderse y vender la edición completa de Edimburgo a Bernard Eisenschitz para costearse un viaje, quizá a la India. Fue en aquella época cuando descubrí en Serge a alguien a quien le gustaba hablar y reír. Empezamos entonces a tener la costumbre de reunirnos en cafés, y sobre todo en restaurantes. Entre ellos, el primero que recuerdo es Le Petit Marsellais, en la calle de Charonne, que existe todavía pero que ya no muestra en el exterior una gran pancarta representando a Charlot, tal y como lo conocemos en su aspecto legendario, sobre la cual se clavaba con chinchetas el menú para obreros, que a nosotros nos parecía más que suficiente. Las mesas estaban muy juntas y, entre el barullo, podíamos citar de memoria las réplicas de *El tigre de Esnapur* y de *La tumba india*, que, en aquel período tan formal, expresaban la libertad de vivir y lo sublime verdaderamente popular; puesto que lo habíamos compartido tantas veces con los espectadores de toda clase de razas en las salas de barrio de los distritos XI y XX. Que se produjera entonces una efervescencia godardo-straubiana no perturbaba en absoluto nuestra admiración, capaz de desplazarse de unos a otros, con la ayuda, en Serge, de las teorías que recuperaba según su manera tan personal de asimilarlo todo. Más adelante, y aunque en algún sitio dijo que había sido yo el descubridor de Tourneur, fue él quien me habló primero de él, de tal manera que no pude sino amar las películas de ese cineasta. Fue a partir de aquel momento cuando también empecé a recibir las postales que Serge enviaba a algunas personas desde todos los países que visitaba. Los textos, al re-

vés de aquellos que escribía sobre el cine, eran expresamente ligeros y frívolos: juegos de palabras, referencias, comentarios sobre la postal elegida, citas indirectas de diálogos de películas, evocaciones de personajes. El que, entre nosotros dos, aparecía más a menudo por ser el más hermoso de los personajes del díptico hindú de Fritz Lang, era Asagara, quien, como por casualidad, era el que establecía el vínculo entre el Maharajá, el arquitecto y la bailarina. Había mucho de Serge en ese personaje: esa manera de acusar los golpes en silencio, que se adivinaba en una pasajera pérdida de presencia en la mirada.

Me olvido decir que un acontecimiento cinematográfico importante había hecho tambalear nuestras certezas como herederos de la Nouvelle Vague. Se trataba de la retrospectiva de John Ford que había servido para la gloriosa presentación en 1963 de la Cinemateca de Chaillot: a raíz de ello surgiría una polémica, nunca resuelta y todavía viva, que consistía en saber quién de los dos era más grande, si Hawks o Ford, una polémica que concierne tanto a esos cineastas como a aquellos que reflexionan pausadamente sobre el cine. No creo ser indiscreto revelando que hoy Rohmer y Brisseau están en desacuerdo sobre la grandeza de uno y de otro.

Desde aproximadamente 1975 hasta 1992, Serge Daney precisó su pensamiento con tal nitidez de escritura en los textos que componen *La Rampe*, *Ciné-Journal*, *Le Salaire du zappeur*, *Devant la recrudescence*... y *Trafic*, que basta con leerlos, aunque sea una sola vez, para darse uno cuenta de lo que hizo y de lo que representaba. Seguí viéndolo de forma regular: con el tiempo cambiamos de restaurante. Continuó enviando postales regularmente de tal o cual país. Nos reuníamos en Chez Paul, calle de Charonne, donde la gata Trottinette campaba a sus anchas en la ventanilla por donde pasaban los copiosos platos cargados de inigualables patatas salteadas. La conversación podía prolongarse durante más tiempo, más adelante, en un restaurante presuntamente argelino de la calle de Lappe, del cual Serge había deducido que la carne de su *entrecôte* era totalmente sincera. Pronto llamamos a ese restaurante El Sincero. «¡Quedamos a tal hora en El Sincero!» Más adelante lo traicionaríamos por otro, llamado con demasiada antelación El Neo-Sincero y mucho menos satisfactorio. Hablábamos por supuesto largo y tendido, y de vez en cuando yo no estaba de acuerdo con él en ciertos juicios suyos particulares, pero en cambio me perturbó regularmente la clarividente manera que demostró muy pronto de saber unir los cineastas del mundo entero entre

ellos, gracias a un encadenamiento de relaciones que sólo él podía encontrar. Lo que le atraía, como por imantación, era el movimiento del cine en su conjunto: un conjunto constituido de partes distintas que raramente se percibían entre ellas y que, aparentemente, no se esforzaban en absoluto por hacerlo.

Él, el vigía, miraba desde arriba y veía desde muy lejos lo que se tramaba en las películas y entre las películas, incluso cuando éstas estaban encerradas en su propia singularidad. Fue por ello por lo que estuve más resentido con él cuando, en 1983-1984, se resignó demasiado deprisa a dar cuenta de lo que él llamaba, tal y como otros se apresuraron a reproducirlo, la muerte del cine, confundiendo las manifestaciones más mórbidas de una cierta recuperación (en el sentido de remiendo) cinefílica, con cosas más soberanas y entonces indiscernibles. Fue en parte por oposición a su diagnóstico, que yo atribuía a su fascinación por los medios de comunicación tal y como lo exponía en *Libération*, como acometí en los *Cahiers* las «Cine-crónicas» en 1985. Pero seguía siendo mi principal interlocutor y fueran cuales fuesen nuestras disensiones y a veces nuestras disputas —fue la única persona con la que me enfadé varias veces—, nunca era por razones personales, y con el tiempo se fueron consolidando nuestras posturas de fondo sobre el cine y la curiosidad más grande en él —yo era más confiado y por lo tanto menos curioso que él— de lo que iba a ser del cine. El proyecto de *Trafic* nació en 1986 y Paolo Branco iba a ser el productor. El bautismo de ese proyecto de revista se realizó a comienzos de 1987, en un restaurante ruso de la calle Lappe, cuyo *standing* se deducía ante la distancia excepcional que había entre las mesas. Poco convencido por una dirección únicamente reflexiva, yo me rebelaba contra la idea de escribir otra cosa que no fueran esas crónicas que tanto me gustaban, por ser un terreno personal donde me sentía libre. Con una abundante nieve haciendo las veces de catalizador, de repente acometí quince días más tarde *Le Champignon des Carpathes* (1988), que, durante dos años, iba a mantenerme ocupado, así como una desafortunada película después, lejos de la escritura.

No fue hasta finales de 1990, con tantas cosas que habían cambiado a peor, con Serge declarándose seropositivo, con los acontecimientos internacionales suscitando la vergüenza de los medios de comunicación, Rumanía y después la cercanía de la guerra del Golfo, cuando tuve la certeza de que era urgente sacar adelante *Trafic*. Desde octubre de 1990 hasta los últimos días de la vida de Serge, me dejé

llevar por su fuerza moral. Creo que dejó huella en todas las personas que estuvieron en contacto con él. Nunca perdió esa capacidad que tenía de reírse de las cosas divertidas que le contaban y de contarlas él también, por el placer de encontrar la palabra justa que forzosamente era divertida, cosas que le intrigaban o que sometía a reflexión. Por primera vez, sintiéndose no reconciliado con la sociedad, pero amando más que nunca el mundo en el cual había velado desde su nacimiento el cine, yo me sentía totalmente de acuerdo con él en todos los puntos, llegando a creer que yo mismo era quien encontraba todo lo que él decía, tal era mi grado de identificación con las acertadas formulaciones que exponía espontáneamente. Hablar, que a la larga le fatigaba, era, sin embargo, ese oxígeno que acabó por faltarle. Sólo escuchaba para poder lanzar de nuevo las ideas que intentaba hacer avanzar, esperando ganar algo de tiempo. Yo sabía que podía llamarlo hasta la una y cuarto, a veces hasta la una y media de la madrugada. Fue durante el último mes de su vida, en el que le era imposible realizar cualquier esfuerzo físico, y quería ahorrárselo para encontrar todavía un poco de energía para escribir por la mañana, cuando me resigné a no llamarlo más allá de la medianoche. Era orgulloso hasta el punto de no querer nunca dar la impresión de necesitar a los demás —sólo llamaba para hablar de *Trafic*—, él, que no dejó de ir por delante de los otros descubriendo sus películas. En el estallido del planeta del cine de los años sesenta fue a la búsqueda de esos fragmentos que ya no podían juntarse: fue el primero en mostrarnos, en sus escritos, la existencia de Pelechian y de Kiarostami, y nos recordó que existían otras capitales del cine más allá de Roma y de Hollywood, que estaban diseminadas por el mundo, en Burkina Faso, en Irán, en Portugal, en las Filipinas y en otras partes: y que podíamos identificar esas capitales desde el momento en que un cineasta —por muy aislado que esté— impresiona su percepción del mundo en el que vive e inventa su propia manera de decirlo. Y que el cine vivo avanza en ese sentido. Me hizo tomar conciencia de que, en mi infancia, a mí también me disgustaba el cine francés de los años cuarenta y cincuenta, y que el cine podía registrar también la vida, cosa que adivinábamos en el cine italiano y, con mucha inocencia, en las películas de Hollywood. Creo que le debo a su memoria explicar que tenía la intención, tras la polémica surgida a propósito de *Uranus* (Uranus, 1990), de enviar a Claude Berry un ejemplar de *Devant la recrudescence...* con la dedicatoria —retomaba el término con el que había saludado a Berri— «¡Toma,

cariño, he aquí un poco de lectura!», y que había renunciado a ello ante el esfuerzo de tener que buscar su dirección, acabando por confesar —ante esa evidente pérdida de tiempo— que en realidad no tenía nada en contra de él. Consideraba que el cine se había limitado tanto que ya no se podía odiar a nadie, y púdicamente me guardaré de nombrar a su único enemigo. *Trafic* se hizo regularmente en Les Grandes Marches, en la plaza de la Bastille, que bautizamos sin ningún éxito Plaza Straub en homenaje al movimiento giratorio de *Trop tôt, trop tard* (1980). Otro lugar más que se ha destrozado y al que el cine rinde homenaje. Era en Les Grandes Marches donde concertaba sus citas Serge Daney, y el primer miércoles en el que se anuló la reunión semanal, mientras yo volvía de un viaje y me encontré solo en el lugar, lo viví como un día de luto. La última película que había visto con él en una sala fue *Van Gogh* (Van Gogh, 1991) y la última que tuvo fuerzas de ir a ver fue *Antigone* (1992), que yo vi más adelante. Serge fue el primero, y de ello hace tiempo, que se atrevió a bromear con los Straub, quienes de todas formas tienen más humor y sentido cómico que bastantes cineastas; él, que había escrito los mejores textos y los más profundamente admirativos sobre ellos, se atrevió —me lo contó por teléfono— a decirle a Jean-Marie Straub a la salida de ver *Antigone*: «Prefería su época frívola». No me imagino a Kubrick o a Kazan aceptando que se les diga esto, como una eventualidad posible.

Todavía en otra conversación telefónica, una noche Serge me explicaba ampliamente los movimientos migratorios de los pueblos casi olvidados a través de Siberia, de Irán, el mundo árabe; había algo de febrilidad en él queriendo mantener presente en su memoria, con la ayuda de un gran atlas desplegado, esa intensa circulación humana que no había cesado en ciertas partes del mundo, describiéndolas como si el cine hubiera registrado y guardado alguna cosa que no hubiera empañado ninguna simplificación interpretativa, ninguna visión esquemática de pasiones, de deseos, de circunstancias económicas e históricas, como si el mundo sólo esperara a Griffith y a sus yernos Walsh y Ford y sus pequeños sobrinos del otro lado del Atlántico, Godard y Pasolini, para conservar alguna cosa que podremos divisar, a la espera de nuevos paseantes clarividentes. Era como una especie de arrebato de la memoria en la que él solo se situaba como intermediario oral, y en la que su propia existencia no contaba mucho, salvo esos países que evocaba por la noche, hablando por teléfono. Los había re-

corrido a pie durante su saludable juventud y probablemente en viejos autobuses como los que aparecen en *Subida al cielo* (1951), de Buñuel. Todavía lo vi reírse en el alba del primero de los ocho días que debía durar su año cuarenta y nueve, cuando contaba una de las cuatro películas de John Dorr, *The Case of the Missing Consciousness* (1980), en la que el héroe, interpretado por el cineasta, es importunado por dos ayudantes de laboratorio rivales, quienes lo someten a experiencias, como se decía antes, terroríficas *y/o* extravagantes. Tuvo aún al día siguiente, cuando el S. A. M. U. fue a buscarlo para llevárselo al hospital donde moriría, la ligereza de tomarse a risa esa coincidencia con el relato de la noche anterior. Durante su enfermedad, que duró veinte meses, no pude sino intuir la profundidad de su sufrimiento.

(*Cahiers du cinéma*, nº 458, julio-agosto de 1992)

La cara oculta de la crítica

Emmanuel Burdeau

Para saber a qué se parece globalmente la crítica, no tenemos por qué limitarnos al grueso diccionario del Sindicato de la crítica. Hay también su contracampo exacto, claramente más provechoso por todos los conceptos, la crítica «bis» o alternativa.

En las jóvenes revistas (entre uno y tres años de existencia) con una tirada a menudo inferior a los mil ejemplares, se escribe y se aborda algo apasionante, que se relaciona con los envites y el porvenir de la crítica de cine.

Se impone como prioridad echar una rápida ojeada al asunto. *Eclipses*, una revista bimestral de los estudiantes de cine de la universidad de Caen, situada «en la encrucijada de la crítica y del análisis», publica largos y precisos textos sobre la actualidad y sobre películas antiguas. Ha organizado, a comienzos de abril, en el Café des Images de Hérouville Saint-Clair, una mesa redonda sobre *Cine y crítica «Bis», una correspondencia secreta*, rica en informaciones sobre esas revistas (quién las escribe, cómo piensan...), de la cual una parte ha sido transcrita en el número veintidós (mayo-junio). *Au Hasard Balthazar*, la revista de Censier, cuyo número dos (mayo) se titula *Manierismes*, está a caballo entre el amor y la universidad, entre el cuerpo a cuerpo y el análisis; de ahí sin duda el gran placer que produce

leerla. Creada hace poco más de un año por «cuatro alumnos un poco bromistas del Liceo Fénelon que preparan su ingreso en la Escuela Normal Superior de Letras», *Le Cinématographe dans le boudoir*, bimestral desde hace poco, propone en su número once (marzo-abril) una integral de David Lynch, de donde emergen dos textos, uno de Mathieu Orléan y otro de Stéphane Delorme. La revista contiene por otro lado un *Cahier Ciné-Clubs* (con fechas de proyecciones y de encuentros). *Cinergon (Ouvroir Cinéma et Image)*, llevada por los estudiantes de cine de Toulouse, es más bien una revista de investigación que, alejada de la actualidad, publica largos y eruditos estudios. Al igual que *Persistances (Regard critique sur le cinéma, le temps, les faits et les choses)*, de Toulouse también, que se interesa por todas las producciones de imágenes (cine, televisión y otras). Inversamente, *Le Héron Aigrette*, revista del Instituto de cine de Nancy, es la que más se acerca a la crítica que se llama generalista. Y, finalmente, *La Lettre du cinéma*, que no necesita presentación. El ejército puesto en marcha por Judith Cahen y Julien Husson al asalto de la crítica y del cine (y actualmente editada por P. O. L) hizo que, cuando salió su segundo número, soplara un viento de revolución en el pequeño mundo parisino.

De una revista a la otra existen diferencias, y de gran calibre (no se puede decir que leer una es como leerlas todas); sin embargo, el contexto es el mismo. Ese contexto, que es el del *después* (incluso del demasiado tarde), sabemos que concierne al conjunto de la crítica pero, en general, se habla poco de ello. La especificidad de esas revistas consiste entonces en *exponerlo*: al haber nacido después del cine, de la crítica y de la cinefilia, tienen todas una conciencia *extrema*; y directamente, por su cuenta y riesgo, buscan los medios para pensar ese después, y por qué no, para salirse de él.

Después de la crítica quiere decir por un lado la muerte del sistema D (Daney-Deleuze, flanqueados por uno y otro lado por Bazin y Schefer), muerto al mismo tiempo que sus inventores, anticuado pero omnipresente. Por mucho que se quiera ser los hijos espirituales o sus renovadores (*Le Héron Aigrette* habla de una «idea única daneyiana»), eso no quita que la filigrana deleuzo-daneyiana esté en todas partes. Pero en el fondo, todo el mundo está en ello (y sobre lo que resta de Daney queda aún un verdadero trabajo por hacer). Por otro lado, esas revistas perciben «cómo cunde la decepción con respecto a la crítica» (como declaró *Persistances* durante la mesa redonda);

quieren huir de lo que ellas llaman indiferentemente *establishment* crítico, crítica institucional, oficial o bien pensante (y ahí en más de una ocasión también se apunta a los *Cahiers*). La réplica puede ser frontal, pero en todo caso pasa por la invención de contrapropuestas (véase en *Persistances* el texto, poco convincente al fin y al cabo, contra *Reprise* de Hervé Le Roux), por la diversificación de los objetivos (el cine, una película, un *raccord*, un fotograma...) o de las formas de intervención, notas, descripciones, periódicos, ensayos, correspondencias, mesas redondas, notitas vengadoras (una variedad en la que destaca *La Lettre du cinéma*, a riesgo de alcanzar un hipersubjetivismo que roza la crítica de humor...). Pero desde un punto de vista general, es el microanálisis en apnea el que gana. Entonces, como ocurre con *Cinergon*, por ejemplo, y a pesar de las buenas maneras que exhiben los textos, entran ganas de plantear la pregunta: ¿dónde está la evaluación en todo esto? Lo que sin embargo no impide que se escriban textos muy hermosos: en *Au hasard Balthazar*, «La Main» de Stéphane Delorme y Sylvie Encrevé (sobre el trabajo efectuado por De Palma en *Vestida para matar* [Dressed to kill, 1980] a propósito de la escena de la ducha en *Psicosis* [Psycho, 1961]), una unión de didactismo y de velocidad, de erudición y de placer; en *Eclipses*, el texto de David Vasse sobre *Kids return* (1996), que ya publicó en el número quince y dieciséis, un estudio muy remarcable sobre *N'oublie pas que tu vas mourir* (1994); y en *La Lettre du cinéma*, los artículos de Julien Husson y el de Axelle Ropert sobre las actrices.

Después de la cinefilia, o como lo escribe Muriel Combes en *Persistances* («D'un art sans avenir»), ¿aún es posible amar el cine sin llamar cine a algo que no es sino una pequeña parte de él mismo? Aquí el enemigo se llama la «clausura cinéfila», acusada de cortar el cine de *todo* y de impedir que se abra a lo que no es. Ahora bien, el principio mismo de los textos (omnipotencia del análisis) y la elección de las películas (véase la cantidad de artículos suscitados por *Carretera perdida* [Lost Highway, 1996]) no escapan ni a un fetichismo cinéfilo (amor y respeto por el código, bajo la mirada de los cuales la obra-mundo de Lynch aparece a menudo como la presa ideal) ni a un purismo del comentario, ambos impropios para restablecer la situación de todo el cine. En el fondo, si la clausura cinéfila aún resiste es precisamente porque esta situación *posterior* la ha reforzado y ha cavado en su seno nuevas tierras de comentario y de análisis (de una explotación apasionante, digan lo que digan).

Ninguna de esas revistas parece querer acoger la materia bruta del cine, cuando incluso *Trafic*, el padre de todas ellas, al publicar cada vez más textos sobre la actualidad, está a punto de encontrar el equilibrio perfecto.

Abrir el cine: ha llegado la hora tanto del reencuentro con las viejas conexiones (la política para *Persistances* y *La Lettre de cinéma*) como de crear unas nuevas. Con las otras imágenes (*Persistances* ha dado con *L'Atelier des Arpêtes*, cuyo trabajo es «hacer imágenes»: carteles, pasquines...). Con las artes plásticas, el trabajo con el vídeo y los fotogramas facilita los acercamientos. Con la filosofía cada vez más, lo cual proporciona la ocasión de leer textos muy hermosos: Alain Badiou en *L'Art du cinéma*, revista de la que es el *mentor* («Le cinéma comme faux mouvement», en el número cuatro, y «Peut-on parler d'un film?», en el número seis, sobre la necesidad de pensar el cine en relación con otras artes, y sobre el cine como arte que trata la idea en tanto que visitación o paso, paso de lo inmóvil), Georges Didi-Huberman en *Cinergon* («La solitude partenaire», sobre los sueños), Jean-Luc Nancy en *Persistances* («La règle du jeu», en *La regla del juego* o cómo Renoir «dice la verdad sobre la verdad»).

Nos damos buena cuenta de que lo que se vuelve a tocar aquí es, en primer lugar, la dimensión de esteta que afecta al crítico, y solamente después, y eventualmente, su posición en el espacio público (sólo *La Lettre du cinéma*, con la violencia a la que nos tiene acostumbrados, se interesa realmente por ello). Hemos hablado de actualidad, pero la única actualidad que vale es aquella que nos liga a la película y crea entre ella y nosotros una comunidad de destino donde, tanto por una parte como por otra, haya algo que ganar, o perder. Nadamos todos en el agua no siempre clara de las imágenes; sólo la inmersión puede permitir el ejercicio de una crítica sin bloqueos, salvaje. Porque nunca ha existido una crisis de la «crítica», sino justamente una crisis del espectador.

(*Cahiers du cinéma*, nº 516, septiembre de 1997)

En torno a la carta fantasma

Charles Tesson

Retorno al conflicto que ha enfrentado a algunos cineastas franceses con una parte de la crítica

La polémica entre cineastas y críticos, desencadenada por una carta dirigida por Patrice Leconte a sus colegas de la ARP (Asociación de Autores, Realizadores y Productores), y divulgada por error (¿a espaldas suyas?, ¿por su propia voluntad?) a una gente que no debería haberla recibido, ha engendrado, a falta de un verdadero debate, un verdadero folletín mediático. En cierta manera, la *sobremediatización* del asunto ha salvado a la crítica incriminada, que ha sabido pelear con sus propias armas, en su propio terreno. Al producirse mucho ruido en relación con esta polémica, al atribuirle mucho más espacio del que merecía una vez vista la base sobre la cual se alzaba la discusión (la herida narcisista de un cineasta cuya película es discutida por la crítica), los cineastas se han hallado muy pronto en una situación airada. El mejor «golpe» en ese folletín, que enseguida alcanzó unas proporciones delirantes, fue la publicación, por *Le Monde* y *Libération* (el 25 de noviembre de 1999), de la carta de los cineastas elaborada al final de la reunión del 4 de noviembre. Al publicarla en una versión no definitiva, muy suavizada en relación con el primer esbo-

zo, y sobre todo no firmada aún por los cineastas, se hizo público un arreglo de cuentas poco lucido (hay tantas cabezas por cortar como nombres mencionados), de unos celos mezquinos, terriblemente envidiosos: «Si observamos la pasión que cultivan esos críticos por la obra de ciertos amigos nuestros cineastas, la ineficacia de su intervención, su falta de credibilidad, que por otra parte han inducido sus diatribas, convierten en algo aún más patético su esfuerzo por promocionar lo que pretenden defender» hasta el punto «de causar la desesperación de aquellos a los que apoyan». Algo que todavía hay que demostrar, y sobre lo cual sólo los cineastas concernidos, no mencionados en la carta (los famosos «amigos»), son capaces de pronunciarse. El resultado ha sido que muy pronto se han elevado las voces de los cineastas para decir que no secundaban esos ataques y esos métodos, y que no firmarían esa carta, juntándose con aquellos que enseguida se desmarcaron claramente de la polémica, en particular Costa-Gavras al afirmar (*Le Monde*, 3 de noviembre) que «los directores no están aquí para criticar a los críticos». Porque si la crítica está lejos de ser irreprochable (es muy fácil estar de acuerdo con ello), no corresponde a los cineastas, demasiado implicados en el asunto, dar lecciones de compostura. El movimiento de rechazo a la carta culminó con la publicación de una petición procedente de la SRF (Sociedad de Realizadores de Películas) firmada por unos cincuenta cineastas (entre los cuales se encontraban Claude Sautet, Yves Robert, Pascal Thomas, Bertrand Blier) que proclamaban su insolidaridad con el contenido de esa carta y se sublevaban contra esa vana polémica.

Ese asunto, el del folletín que ha supuesto (o quizá continuará siendo), ha contado con tres *actores* principales. Patrice Leconte, por la iniciativa de la carta, había «calentado la voz» en el transcurso de una entrevista aparecida en el suplemento gratuito de *Film français* durante el Festival de Cannes (el 21 de mayo de 1999), donde atacaba especialmente la manera en la que una parte de la crítica (los *Cahiers*, y Jean-Michel Frodon por *Le Monde*) había hablado de su última película, reprochando además al cine francés que, por culpa de la Nouvelle Vague, sólo engendrase autores, única categoría de cine que era reconocida. Por culpa de la mala orientación de la carta, Patrice Leconte se ha encontrado solo en primera línea, defendiendo con coraje y sinceridad su postura, olvidándose al mismo tiempo de poner de nuevo sobre el tapete el fondo del debate: «Desde la Nouvelle Vague sólo se es cineasta si se es también autor. A mí me gustaría probar con

mi trabajo que eso es falso»... teniendo al mismo tiempo (sobreentendido) el reconocimiento de la crítica, lo que es algo imposible (de ahí la cólera y el pesar) ya que, en lo que concierne al cine francés, está demasiado adherida a unos criterios autoristas surgidos de la Nouvelle Vague. Bertrand Tavernier, el presunto autor de la carta, se explicó después en la prensa (*Libération*, *L'Evènement*). Con él el debate se hizo histórico. Una vez lanzado el golpe «contra cierta tendencia de la crítica», vuelve al remitente una vieja discrepancia todavía no digerida: ¿acaso quiere dar a entender que los descendientes legítimos del cine atacado en otro tiempo por Truffaut (el eje Leconte-Tavernier) todavía están vivos y se muestran lo suficientemente fuertes y unidos (no tanto como eso, de hecho) como para liquidarlos? Un «puñado de exaltados», de «terroristas de pacotilla que se comportan como críos» (según Jean Becker), supuestos herederos de esa línea, y que se considera (de ahí la acritud centuplicada) que forman parte de la crítica que cuenta en el momento en que formula una opinión sobre una película. Se milita implícitamente para que un organismo oficial, equivalente al Consejo de la Orden médica (¿el Sindicato de la Crítica, presidido por Michel Ciment?), alcance la primera línea y obtenga plenos poderes para poder cortar por lo sano todos los abusos y los excesos, con base en la lista de la que se vale la carta, y sobre todo para poner orden (y buen gusto) en la profesión crítica. Como prueba, el ataque entablado contra Jacques Mandelbaum (*Le Monde*), quien se habría atrevido a escribir, a propósito de *Las confesiones del doctor Sachs* (La Maladie de Sachs, 1999), que «Deville no evita ni el efecto del panel sociológico ni la fabricación manierista de un tema con voluntad realista». El tono es calmado, pausado, argumentado. ¿Dónde está el escándalo? ¿Hay que prohibir a la crítica que emita un punto de vista y que lo justifique? Por ello, el preámbulo hipócrita de la carta, que se vale de cierta denegación, se derrumba. «Lo que nos apena no es que un crítico emita sus reservas sobre nuestras películas. Es la manera, el tono, la utilización fácil y demagógica de procederes polémicos de otra época, esa semántica del odio y del desprecio.» Con el ejemplo de Deville se muestra que ése ya no es el caso, puesto que el reproche procede de una estricta política del gusto. Para los instigadores de la carta, Deville es un autor intocable, y es escandaloso e inadmisible que un crítico se atreva a decir algo malo sobre él. Ver a unos cineastas, en el marco de una carta, retomar por su cuenta la política de los autores para rehacerla en lugar de la crítica incriminada,

tiene algo de paradójico y a la vez la ventaja de colocar el debate en el terreno de una cierta idea del cine francés, de la cual Deville sería el representante ideal.

El tercer actor del asunto es una asociación de profesionales (la ARP), que ha representado su papel, cuando «el asunto Leconte» no era aún «la carta Tavernier». Para muchos, la plataforma resultante de la reunión del 4 de noviembre fue vista como un «nosotros, los cineastas de la ARP...». Desde su publicación, por miedo a pasar por la verdadera iniciadora de la polémica, lo que podría ser negativo para su imagen y contribuir a su aislamiento, la ARP se batió en retirada, afirmando haber servido únicamente de apoyo logístico a la operación, sin avalarla en el fondo. Puesto que el mal ya estaba hecho, esas precauciones tan tardías terminaron por provocar la dimisión de su presidente Claude Miller, quien, en un comunicado (*Le Monde*, 7 de diciembre de 1999), se culpa de haber arrastrado a la ARP al terreno de la mala fe que caracteriza, según ese pseudodebate, a los dos bandos, lamentando que la ARP, vista desde ahora como una asociación de «gente pudiente, incluso de reaccionarios», no haya «sabido nunca comunicarse con el joven cine, los cortometrajistas y los estudiantes de las escuelas de cine». Desde que se publicó la carta, se vio sobre todo el *ruido* que hizo (las reacciones de los cineastas), mientras que la crítica se resignaba, consiguiendo que se la olvidara, no sin cierta astucia. Respondió agriamente (*Inrockuptibles*, 8-12 de diciembre) o bien consideró que estaba por encima (o al lado) de todo ello. Sin embargo, afirmar que «los artistas no tienen miedo de la crítica» (Josyane Savigneau, *Le Monde*, 30 de noviembre) supone decir que el trabajo de la crítica consiste en señalar a los que son verdaderos artistas. ¿Hay que reducir su tarea a esa noble misión (la política de los artistas) y menospreciar el resto, que constituye la diversidad y el interés del cine tal y como se nos ofrece de un modo trivial e industrial, por el mundo, televisión incluida? No tan seguro. No extrañará que, sobre ese punto, la polémica, muy mal formulada (el *ego* de autor herido y no la reivindicación artesanal de un *savoir-faire* honorable, sobre el cual nos gustaría ser juzgados sin ser automáticamente descalificados), se haya transformado en un diálogo de sordos, propicio a que viejas ideas, bastante convencionales, sobre el papel necesario de la crítica, vuelvan a adquirir carta de naturaleza.

(*Cahiers du cinéma*, nº 542, enero de 2000)